DIE
BREMER KUNSTHALLE

AMTLICHER FÜHRER

M.S.







DIE BREMER KUNSTHALLE

Ein Führer zur Vorbereitung und zur Erinnerung

von

EMIL WALDMANN

Mit 56 Abbildungen



Amtliche Veröffentlichung

Berlin
Im Verlag von Julius Bard
1919

Die Umschlagzeichnung entwarf
Max Slevogt

Allen Freunden und Förderern der Bremer Kunsthalle gewidmet



REMBRANDT: ZEICHNUNG

Die Bremer Kunsthalle ist nicht, wie die meisten öffentlichen Galerien Deutschlands, ein staatliches oder städtisches Institut, sondern heute noch Eigentum und Besitz des bremischen Kunstvereins. Der Staat hat nur den Baugrund zu dem Gebäude hergegeben und leistet einen jährlichen Zuschuß zu den Kosten für die Verwaltung des Betriebes und für die Vermehrung der Sammlungen.

Als einer der ältesten seiner Art wurde der bremische Kunstverein im Jahre 1823 gegründet und umfaßte in den ersten zwanzig Jahren seines Bestehens nur eine auf Fünfzig beschränkte Zahl von Mitgliedern. Erst durch die Veranstaltung von Ausstellungen gelang es ihm, in größerem Umfange das Interesse und die Beteiligung des bremischen Publikums zu erwecken.

Im Jahre 1849 wurde, an der heutigen Stelle, das erste

Gebäude der Kunsthalle errichtet, nach den Plänen des Baumeisters Lüder Rutenberg, und in den folgenden Jahren ward durch die Vermächtnisse kunstsinniger Bürger der Grundstock zu den heutigen Sammlungen alter Meister gelegt. Gelegentliche Ankäufe auf Ausstellungen und einzelne Zuwendungen gaben auch der zeitgenössischen Kunst ein dauerndes Heim in der Bremer Galerie, aber erst die im Jahre 1897 gemachte Kulenkampstiftung ermöglichte eine planmäßige Pflege der modernen Malerei. Nachdem im Jahre 1899 in Dr. Gustav Pauli ein wissenschaftlich gebildeter Leiter für die Kunsthalle gewonnen und in den Jahren 1899 bis 1902 das neue Gebäude nach Plänen der Architekten Eduard Gildemeister und Albert Dunkel auf Kosten privater bremischer Kunstfreunde aufgeführt war, nachdem sich ein Galerieverein und eine Vereinigung von Freunden der Kunsthalle gebildet hatten, und nachdem endlich im Jahre 1905 der Staat einen Zuschuß bewilligt hatte, konnte die Bremer Kunsthalle ihre Aufgabe, der besten modernen Kunst eine Stätte zu bieten, mit Erfolg in Angriff nehmen. Die Hilfsbereitschaft kunstsinniger Mitbürger hat ihr dabei immer, wenn es darauf ankam, zur Seite gestanden und wird ihr hoffentlich auch in Zukunft nicht fehlen.



ANTONIUS VAN DYCK: BACCHANTENZUG, ZEICHNUNG

DAS UNTERGESCHOSS

Wer den schönen Sandsteinbau der Kunsthalle betritt, der durch Reliefs und durch zwei im Portalbau aufgestellte Bronzestatuen von der Hand des bremischen Bildhauers *GEORG ROEMER* einen würdigen und diskreten Schmuck erhielt, wird nicht gleich von Bildersälen angezogen: In einem Saale rechts vom Eingang sind graphische Schaukabinette eingerichtet, in denen in Wechselausstellungen die Schätze der Handzeichnungssammlung gezeigt werden, und wer sich durch diese Vorführung zu weiterem Versenken in das Reich der Graphik verlocken läßt, findet im Kupferstichkabinett Gelegenheit, die zeichnen-



PONTORMO ZEICHNUNG

den Künste aus vier Jahrhunderten, sowohl Originalarbeiten wie gedruckte Graphik, kennen zu lernen. Die berühmte Dürersammlung, die Dürers Werk in seltener Schönheit und Vollständigkeit enthält und durch eine herrliche Reihe von vierzig Handzeichnungen und Aquarellen des Meisters ergänzt wird; die nicht minder berühmte Kleinmeistersammlung, die Sammlung italienischer Holzschnitte, die Arbeiten Rembrandts und seiner Zeitgenossen, die großen Bildniskünstler des 17. und 18. Jahrhunderts und noch vieles, vieles Zugehörige erfordern ein wochenlanges Studium, das durch das Vorhandensein einer reichen kunstwissenschaftlichen Bibliothek erleichtert wird. Die Graphik des 19. Jahrhunderts ist, von Goya angefangen über Menzel und Klinger bis zu Liebermann, Slevogt, Lautrec, Munch und den Neuesten, in all ihren so vielfältigen Erscheinungen auf das glänzendste vertreten: Die bremischen Sammler spezialisierten sich rechtzeitig auf einzelne Gebiete und schufen dadurch schließlich ein Ensemble, das einen fast lückenlosen Überblick über dieses Gebiet moderner Kunst ermöglicht. — Wer einen Blick in den Skulpturensaal werfen will, wird in der halb zufällig entstandenen Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Bildwerken nicht viel Besonderes finden. Ein Raum mit Marmorarbeiten des bremischen Bildhauer Steinhäuser, von dessen Hand auch einige bremische Denkmäler herrühren, zeigt den anständigen bremischen Klassizismus von seiner besten Seite. Da ein Hauptwerk von Constantin Dausch in demselben Saale aufgestellt ist, sieht man an dem Vergleich, was hiermit gemeint ist.



AUGUST GAUL: BÄREN

DIE PLASTIK IM TREPPENHAUSE UND IM FESTSAALE

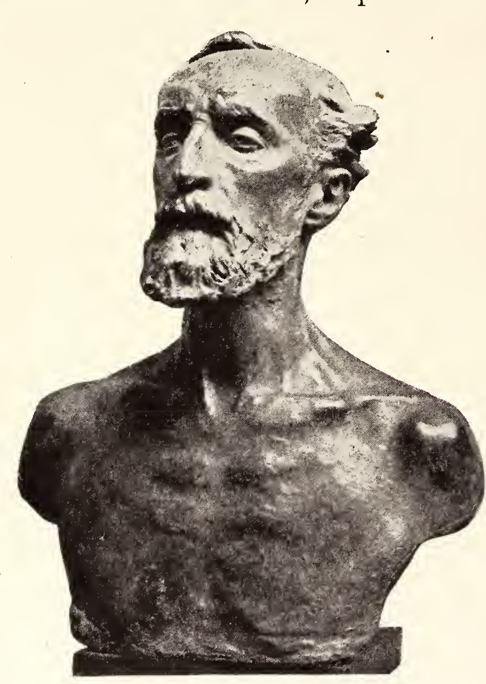
Steigt man dann das große Treppenhaus empor, um die eigentlichen Galerieräume zu betreten, so hat man es zunächst wieder mit einer Anzahl von Werken der Plastik zu tun: Am Treppenkopf, die Eingangstür zu den Bildersälen flankierend, stehen zwei große Bronzestatuen von *Auguste Rodin*, „Das eherne Zeitalter" und „Johannes der Täufer", reife Werke des Meisters, packend als Ausdruck und ungeheuer lebendig in der bewegten Modellierung der Oberfläche. Der Täufer ganz Energie und Leidenschaft in dem starken Schreiten, der heftigen Geste, der harten und etwas wilden Formensprache. Der Jüngling,

der das eherne Zeitalter, das Erwachen der Menschheit aus der Sphäre des Glücks zur harten Notwendigkeit symbolisiert, ganz Empfindung und rieselndes Leben in dem stillen Linienfluß, den weichen Übergängen der Flächen und der halb unbewußten Gebärde. — Rodin hat auf die Kunst der modernen Plastik gewirkt wie ein Revolutionär. Die Erlösung aus dem Banne des nur Akademischen, Lehrbaren und Lernbaren, ergriff eine ganze Generation und war trotz alles Individualismus doch stark genug, um weitere Entwicklungen schöpferischer Persönlichkeiten zu ermöglichen. *Georg Kolbe*, der sich später zu dem so viel strengeren Stil seiner (im großen



GEORG KOLBE: JAVANERIN

Festsaal aufgestellten) hockenden Japanerin und endlich dem *M*eisterstil der lebensgroßen Statue der monumentalen „Javanerin" entwickelte, ist durch Rodin hindurchgegangen. Seine großen Statuetten von „Mann" und „Weib" beweisen es. Hier spürt man das erregte plastische Leben noch in den bewegten Formen der Oberfläche, während in der so wundervoll wie in einer Vase aufgebauten Gestalt der Javanerin die Erregung nur inneres Gefühl, nur plastisches, gar nicht mehr malerisches Motiv geworden ist und die Schönheit nur in Aufbau, Proportion und Rythmus, in der „Rundheit" der Einzelform, in der Beseelung von innen heraus liegt. Ebenso *Aristide Maillol,* der schließlich mit der Rodinschen Anschauung ganz gebrochen hat und gleichfalls den Weg zu einer im antiken Sinne streng von innen heraus stilisierten Gestaltung fand. Seine Bronzefigürchen, die wir auf einem Sam-



AUGUSTE RODIN: BILDNIS DALOU

melpostament finden, sind in der Geschlossenheit ihres Umrisses, der Gebundenheit der plastischen Masse und der Festigkeit der Oberflächenbehandlung vollgültige Proben seiner Kunst, trotz ihres kleinen Formats monumental gedacht und empfunden, jenseits alles nur Individuellen und Zufälligen in der Erscheinung. Denkmalsmäßiger als die doch als Denkmäler gedachten Figuren der „Bürger von Calais" von Rodin, die in kleinen, aber eigenhändigen Repliken vorhanden sind. Aber dieser stürmische Realismus, dieses harte sich Hineinbohren in die Ausdruckserscheinung, wie Rodins Genie sie trieb, mußte erst wieder einmal in der Welt gewesen sein, ehe der Weg zur Monumentalisierung und zum baumeisterlichen Stil in der Skulptur frei war. Rodins Gegenpol in der Plastik, *Adolf Hildebrand* und seine Schule, ist einen Rest von bewußtem Klassizismus nie los geworden. Vor den großen Denkmälern dieser Richtung, die Bremen besitzt, dem Bismarck Hildebrands, dem Kaiser Friedrich und dem Rosselenker *Tuaillons* und dem Moltke *Hahes* verlernt man es, dies zu bedauern. Sobald architektonische Aufgaben für die Plastik nahen, bewährt sich der Anschluß an die Tradition immer aufs neue, wenn nur, wie bei diesen Künstlern, die schöpferische Formbeseelung nicht versagt. Auch in *Arthur Volkmanns* Marmorstatue, die im Treppenhause der Kunsthalle steht und eines der ersten und zugleich der glücklichsten Beispiele farbiger moderner Skulptur darstellt, sind die letzten Endes von Hans von Marées herkommenden Stilgedanken klug und geschickt in die lebendige Anschauung hinübergerettet. *Hahns* Bronzereiter, *Georgis* Reh und *Dittlers* Melusine veranschaulichen gut das auf diesem Wege erreichbare Niveau, *Tuaillons* weibliche Aktfiguren zeigen, wieviel Studium des Lebendigen hinter diesem Stilwillen steht. Den Ausgleich zwischen bei-



WILHELM GERSTEL: JÜNGLING

den Forderungen, der schöpferisch angeschauten Natur und derMonumentalisierung fand naiv *August Gaul* in seinen bekannten Tierbronzen, von denen einige das Treppenhaus schmükken, andere über die Bildersäle verteilt sind. Als feine Belebung der Räume findet man hie und da noch andere gute Kleinskulpturen, unter denen der „Römische Hirt" von *August Kraus*, der „Schäfer im Wind" von *Ernst Barlach*, die Jünglingsfigur von *Wilhelm Gerstel*, der „Schlauchträger" von *George Minne* als die persönlichsten Werke hervorragen. Unter den Bildnisskulpturen verdienen die Büsten Dalous' von *Rodin* und Wundts von *Klinger*, in ihrer Gegensätzlichkeit des plastischen Wollens so aufschlußreich, eingehenderes Verweilen, daneben zwei bremische Arbei-

ten: *Georg Roemers* Otto Gildemeister und *Clara Rilke-Westhoffs* Gustav Pauli. Des Hildebrandschülers Werk sicher in der Tradition, die Paulibüste der einstigen Rodinverehrerin Clara Rilke stärker und noch etwas persönlicher im Ausdruck.

Nach diesem nur orientierenden Überblick über das Gebiet der Plastik, das sich durch die Sammeltätigkeit der „Vereinigung der Kunstfreunde" einer so besonders liebevollen Pflege erfreuen durfte, und dem sich eine im Festsaal der Kunsthalle ausgestellte Plakettensammlung ergänzend anschließt, verlangt es den Besucher, nun endlich Bilder zu sehen. Denn die Gemälde sind und bleiben doch für weitaus die meisten Kunstfreunde die Hauptsache in einer Galerie.



AUGUST KRAUS: RÖMISCHER HIRT

In einer Gemäldesammlung, die wie die Bremer vornehmlich der Kunst der Gegenwart gewidmet ist, muß sich naturgemäß die Führung schwieriger und provisorischer gestalten als in alten Museen mit festem historischen, schulmäßig



GEORGE MINNE: SCHLAUCHTRÄGER

überschaubarem Besitz. In modernen Sammlungen bleibt eigentlich immer alles im Fluß, die Unterbringung der Bestände wird um so stärker einem Wechsel unterworfen sein, je energischer die Herausarbeitung einzelner klarer Gruppen gehandhabt wird. Immerhin aber ist die Bremer Galerie heute nicht mehr so jung, daß nicht doch einzelne Mittelpunkte der Sammeltätigkeit bereits erkennbar wären, und diese Mittelpunkte fallen natürlich mit den Höhe-

punkten der Malerei des 19. Jahrhunderts zusammen. Die gute deutsche Malerei der siebziger Jahre und was dazu gehört; der französische Impressionismus; Liebermann und sein Kreis; die Düsseldorfer und endlich die norddeutsche Malerschule — das ungefähr könnte man als die Hauptgruppen bezeichnen.



ERNST BARLACH: SCHÄFER IM WIND



KARL SCHUCH: WESSLINGER SEE

DAS LEIBL-ZIMMER

Im ersten Saal, gleich am Treppenkopf, dominiert der Höhepunkt der deutschen Malerei: Das Vierteljahrhundert nach dem siebziger Kriege. München. Leibl und die Seinen. Innerhalb des vielen Unechten, das damals die deutsche Kulturgesinnung zu unterjochen drohte, war diese ruhige Münchener Kunst der Besten ein fester Pol. Und hätten Leibl und die ihm Nahestehenden, die Künstler aus dem Trübnerkreise und aus der Diezschule und Hans Thoma, nichts weiter getan als dies, daß sie endlich einmal wieder einen Maßstab für das aufstellten, was gute Malerei war und künftig zu sein hatte, so hätten sie damit allein schon eine kulturgeschichtliche Tat ersten Ranges geleistet. Sie sind schuld, wenn wir wieder eine Tradition bekommen haben in Deutschland, trotz aller Mißverständnisse und

Nichtachtung, denen ihr Schaffen ausgesetzt war. Denn sie eroberten die schöne einfache Wirklichkeit für die Kunst zurück, die fast verlorengegangen war.

LEIBL wirkt heute wie ein alter Meister. Aber er war nicht nur das. Er vereinigte in seiner Figurenmalerei, in seiner schlichten Menschendarstellung Dinge, die in dieser restlosen Verschmelzung nie einer vereinigt hatte: Stärkste plastische Form mit flächenhaftem Bildgefühl und weichstem malerischen Vortrag. Aus dunklem Ton heraus entwickelt er die Form, ihre Hebungen und Senkungen mit fühlendem Auge zart nachmodellierend, und bringt die Fleischtöne zum Leuchten. Mit feinster Empfindung setzt er, in dem Bildnis der „Frau von Schraudolph" von 1872, einen Mund in ein Gesicht, bettet er ein leuchtendes Auge in seine Höhle, und vorsichtig, behutsam behandelt er einen Haaransatz, Festes und Weiches milde charakterisierend. Das Bild ist nicht ganz fertig, man kann dem technischen Aufbau nachspüren: Immer wieder überging er eine Partie von neuem, bis er sie zu dem gleichen Grade von Gegenwärtigkeit, von Da-Sein gebracht hatte wie etwa Auge und Mund, die als malerisch-musikalischer Kammerton der ganzen Harmonie gelten können. — Das andre Bildnis von Leibls Hand, „Frau Roßner-Heine", ist das letzte fertige Werk, das er hinterlassen hat. Leibls Kunst, gegen Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre ein wenig unfruchtbar geworden, erlebte seit der Mitte der neunziger Jahre einen neuen Aufschwung, dank glücklicher äußerer Umstände seines Lebens. Die alte Meisterschaft ist wieder da, es strömt in ihm wieder mehr aus dem Vollen, und diese letzten Werke haben einen neuen Jugendglanz. Die Farben blühen und leuchten wieder von innen heraus, und das Licht fließt warm und golden. — Der Mann, der dieses Bild-

nis seiner Frau bei dem Meister bestellte, war stolz auf diesen Auftrag und schrieb ihm, er wäre froh, wenn das Bild fertig wäre, etwas im Hause zu haben, was Velasquez und Frans Hals ebenbürtig wäre. Aber Leibl lehnte das Lob ab. Bergehoch stünden die beiden über ihm, so schrieb er in seiner Antwort. Noch mit seinen reifsten Meisterwerken blieb er bescheiden. Er wollte nichts, was über seine schlichte, feine und tiefe Natur hinausging. „Wenn ich nur die Dinge so male, wie sie sind, ist ohnehin die Seele mit dabei," hat er einmal gesagt. Man empfindet die Wahrheit dieses Satzes vor unsren beiden Frauenbildern.

TRÜBNER war nicht Leibls Schüler. Große Meister haben keine Schüler. Die beiden standen einander nahe, sie gingen ein Stück Weges zusammen und bestätigten sich in ihrem Wollen. Dann hat Trübner sich vollkommen selbständig entwickelt. Es steckte ein Landschafter in ihm, etwas, das Leibl mit seinem ausschließlichen Interesse für den Menschen nie war und sein wollte. Trübners „Amorbach" vom Jahre 1899, aus eincr Periode, wo er sich mit dem Problem des Freilichts auf eine höchst persönliche Weise auseinandergesetzt hatte, geht in seiner unverwüstlichen Modernität einen Schritt über Leibl hinaus. Die frische, schöne Natur, frisch und einfach gesehen und in der Darstellung in höchster malerischer Kultur erzogen, ward so recht die Domäne des späten Trübner, diese Art, mit der er seiner Generation ein neues starkes Naturgefühl gegeben hat. Kaum vom Impressionismus berührt und dabei doch von bewegtester Lebendigkeit. Die Entwicklung zu solcher Höhe ließ sich in der Zeit, da er mit Leibl verkehrte, kaum voraussagen, dies ist auf eigenem Boden gewachsen. Die Zeit der intimsten Berührung mit Leibl fällt in den Anfang der siebziger Jahre, genau genommen in dasselbe Jahr 1872/73,



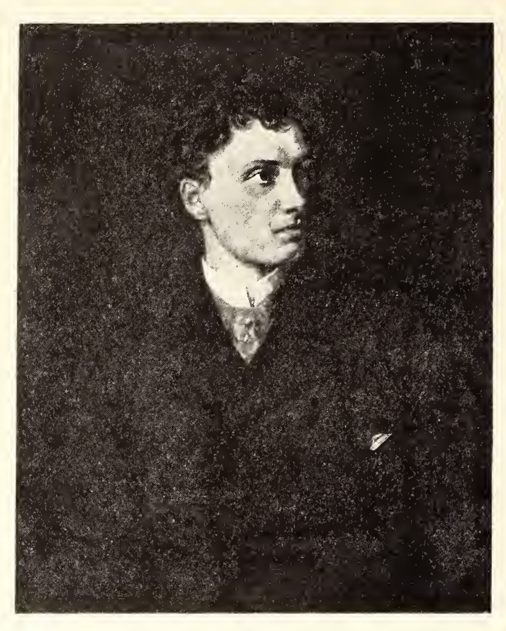
WILHELM LEIBL — FRAU ROSSNER-HEINE

in dem Leibl Frau von Schraudolph malte. Es war ein selten glückliches Jahr für die deutsche Kunst, viele Meisterwerke, auch von anderen Großen, sind damals entstanden. Von Trübner die drei Bilder, die an einer Wand vereinigt hängen: „Die Wendeltreppe im Heidelberger Schloß", das „Mädchen mit dem japanischen Fächer" und der „Landwehroffizier". Die Wendeltreppe, eine feine Architekturstudie, stillebenhaft angeschaut, mit feinstem malerischen Sinn für den farbigen Reiz verwitterter grauer und rotbrauner Töne empfunden, delikat in diesem Tonreichtum auf engbegrenzter Farbenskala aufgebaut. Ein für damals ungewöhnliches Stück von feiner Malerfreude und malerischem Können. Aber nicht gerade sehr großartig. Einen unerhörten Wurf dagegen bedeutet das „Mädchen mit dem japanischen Fächer". Ein Werk von reifster malerischer Atelierkultur steht vor uns, vor dem man vergißt, daß ein Zweiundzwanzigjähriger es gemalt hat. Ein Werk, in dem sich das sicherste Können mit einem ganz einzigen Farbensinn verbindet. Auch hier wieder ist die Farbskala sehr eng genommen, blaugraue und graurosa Töne in verschiedenen Schattierungen bestreiten die ganze Palette. Aber wie das zum feinen, opalhaft schimmernden Leuchten gebracht ist, wie lückenlos und schlafwandelnd sicher diese Tonfolge aufgebaut ist zu einem klaren Gewoge der Ströme, stark und nobel und sinnlich wohltuend zugleich, das erscheint wie ein Wunder. Der französisierte Amerikaner Whistler, der aus solchen Wirkungen eine auf die Dauer einigermaßen verstimmende Spezialität gemacht hat, müßte, wenn er das sehen könnte, ehrfurchtsvoll seinen Hut abnehmen und den Meister grüßen. Und zwischen diesen beiden Bildern nun der Landwehroffizier! Auf den ersten Blick sieht das Bild viel einfacher aus als das Mädchen mit dem Fächer,

und es hat auch nicht den bezaubernden Reichtum der schwingenden Töne, den wir so bewunderten. Aber im Grunde ist es das stärkere Bild, der Tonreichtum ist auch hier lebendig, er liegt nur in festerer Hand, er ist gebundener, damit das, was bei einem Bildnis doch immer die Hauptsache bleibt, das Menschliche, der Kopf, das Gesicht, stärker zum Sprechen kommt. Die höchste Leuchtkraft liegt in den Fleischtönen, so daß nur der Kopf mit seiner strengen und doch gefühlig weichen Plastik über allem andren dominiert. Aber man darf dabei nicht übersehen, mit welcher malerischen Diskretion das Beiwerk, die Farben der Uniform, das Schwarz-Rot-Gold vor dem bewegten Blaugrau des Hintergrundes behandelt sind, wieviel Wissen und wieviel Empfinden dazu gehörte, um allein mit dem Leuchten des Goldes (auf dem Umweg über Grün) fertig zu werden. Das Bild ist im wesentlichen



WILHELM TRÜBNER: DER LANDWEHROFFIZIER



WILHELM TRÜBNER: KAINZBILDNIS

fast so gut wie Leibl. Nur ist es farbiger, als Leibl damals sich gab, und alle drei Bilder dieses Trübnerjahrgangs zeigen, daß Trübner von Anfang an der entschiedenere Kolorist war. Die beiden ergänzen sich auf die wundervollste Art. — Später hat sich Trübner losgemacht von dem malerisch weichen Stil dieser ersten Jahre, um seiner Malerei eine stärkere Struktur und ein strafferes, härteres Zusammenziehen der Flächen, um seiner Technik einen gußartigeren Schmelz zu geben. Sein „Kainz-Bildnis“ vom Jahre 1879, sehr bedeutend als Charakteristik nnd sehr energisch in der Auffassung, gibt ein gutes, wenn auch nicht überragendes Beispiel dieser zweiten Epoche.

Auf dem Boden Trübnerscher Kunst erwuchs die Stillebenmalerei seines Freundes *KARL SCHUCH* aus Wien. Während die der venezianischen Zeit angehörige „Ente“ ein sehr edles, an Tonfülle reiches Stück Malerei darstellt, wirkt das

spätere Äpfelstilleben vielleicht ein wenig zu „aufdringlich an Realität“ (um einen von ihm selber geprägten Ausdruck zu gebrauchen). Seine Landschaft vom „Weßlingersee“ dagegen, von 1876, zeigt ihn mit der Schönheit der far-



HANS VON MARÉES: SELBSTBILDNIS

big flimmernden Luft und der Zartheit des Naturempfindens auf eigenen glücklichen Wegen. — Niveaukunst, wenn auch beste Niveaukunst aus dieser Münchener Hochblüte, führt *Albert Langs* im Jahre 1872 gemaltes Stillleben vor, hart an Trübner erinnernd, aber auch so noch besser als seine späteren Leistungen. Aus einer etwas anderen Gruppe stammt der Männerkopf von *Frank Duvenek,* den man in die große Diez-Schule einzureihen hat, und der für diese Schule in dem guten Malhandwerk, dem temperamentvollen Zugreifen und dem Glauben an das Seligmachen des malerischen Tones charakteristisch ist. Ein Niveau, das

heute schon wieder schmerzlich entbehrt wird. Wie das Berliner Niveau desselben Jahrzehnts aussah, veranschaulicht ein Frauenbild des später zum Genremaler spezialisierten *Adolf Schlabitz.* Solides Können der Gussowschen Schule, gepaart mit einer irgendwie pariserischen Eleganz und bemerkenswertem Geschmack im Koloristischen gewinnen diesem Werk eine Teilnahme, die es nicht ganz verdient: Malerei, die besser aussieht, als sie ist; ein Künstler, der, getragen von dem Hochgefühl einer malerisch guten Zeit, Tüchtiges leistet und in dem Augenblick versagt, wo, nach einem Böcklinschen Wort, andere ihm nicht mehr die Uhr aufziehen. Aber dennoch, gerade durch seinen Niveaucharakter, für eine auf Meisterwerke ausgehende Galerie wichtig zur Festlegung eines Durchschnittsmaßstabes. Dies läßt sich lernen, das andre, das heißt Trübner, nicht.
Wenn man die Köpfe von Leibl und Trübner in einen Schulzusammenhang einordnen und ihre Kunst einer, wenn auch von ihnen erst wieder neugeschaffenen Tradition einfügen kann, so läßt einen vor dem Selbstbildnis des *HANS VON MARÉES* jedes Schulwissen im Stich. In dem Jahrzehnt gemalt, das Trübners Auftreten voraufging, steht es allein in der deutschen Kunst, ohne Anschluß nach rückwärts, aber auch nach vorwärts, wenn man nicht annehmen will, daß Lenbach hier in besseren Tagen Vorbildliches sah. Das Formerleben zu einer zwingenden Vision so steigern, daß alle vorhandene Form nur Träger des Ausdrucks, des Seelischen wird, ohne daß sich dabei die Erscheinung Vergewaltigungen unterwerfen mußte, das konnte damals in Deutschland nur Hans von Marées und auch er nicht immer. Um das Problem, nicht um den Wert zu bezeichnen, darf man vor diesem Selbstbildnis an den Namen Rembrandts erinnern. Der Begründer der großen deutschen Landschaftsmalerei

war *HANS THOMA.* Er zuerst in Deutschland, hat die Landschaft als malerische Einheit empfunden und als malerisches Ganzes aufgebaut, als eine Einheit, die sich eigenen Gesetzen von Licht, Raum und Farbe unterordnet und in der die Einzelheiten nur soviel Rolle spielen, als sie zur Steigerung der malerischen Gesamtwirkung beitragen.



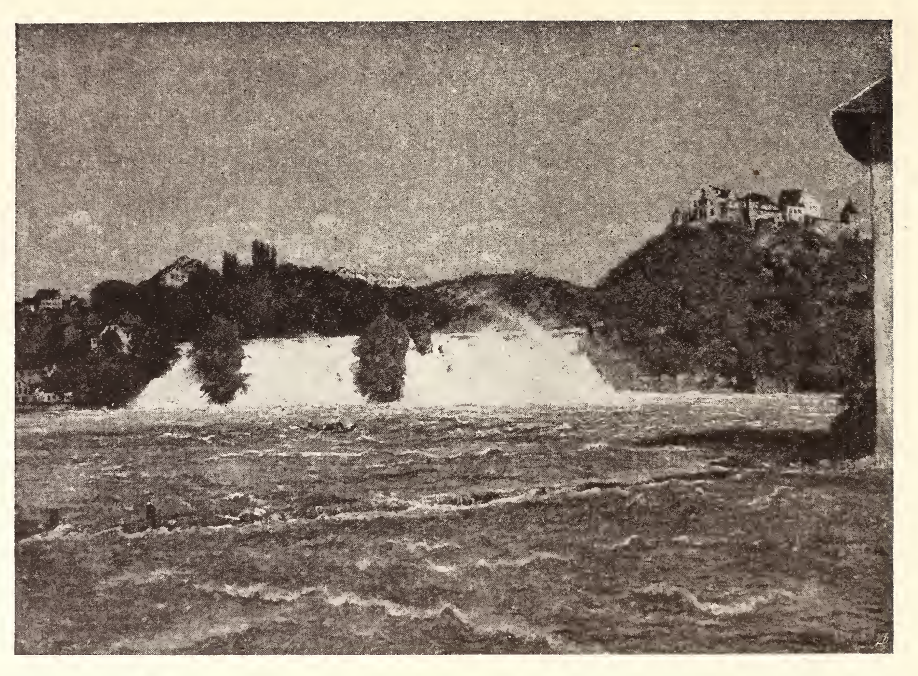
HANS THOMA: ZIEGENHERDE IN DER CAMPAGNA

Thoma ist der eigentliche Vater der deutschen Stimmungslandschaft nicht nur im gefühlsmäßigen, sondern auch im malerischen Sinne, hierin auch bis zu gewissem Grade ein Anreger für den Landschafter Trübner. Schon in den sechziger Jahren macht er sich von der alten Weise, die das Einzelne vornehmlich zeichnerisch stark betonte, los und sucht das Atmosphärische der Wirkung. Seine ,,Schwarz-

waldlandschaft" aus dem Jahre 1867, mit dem starken Effekt der Versatzstücke noch etwas akademisch komponiert, verrät in den Partien des Mittelgrundes schon, wohin die Reise gehen soll. Die „Ziegenherde in der Campagna", naiv und schlicht gesehen und einheitlich empfunden, ist bester Thoma des reifen Stils, eines von den vielen Werken aus jener ersten Gruppe seines Schaffens, die durch das überragende Bild vom „Rheinfall bei Schaffhausen" gekrönt wird. Hier geht alles Hand in Hand, begeisterte Naturempfindung und unerschütterliche Ruhe der Anschauung, herrliche Farbenfreude und zarteste Hingabe an die Wundererscheinung von Licht, Luft und Atmosphäre. Daß dieses Bild nicht in diesem Saal untergebracht ist, mag man im Sinne einer schulmäßigen Systematik bedauern. Aber es verdient nun einmal einen Ehrenplatz in dem Oktogon, der „Tribuna" unsrer Galerie, in der eine Anzahl hervorragender Hauptwerke vereinigt sind.

Von Landschaftern, die sich dieser Richtung Leibl-Trübner-Thoma angeschlossen haben, sieht man in diesem Zimmer ein schönes Interieur von *Sperl,* dem Freunde Leibls, und eine Waldansicht von *Buchholz* aus Weimar, der Gesinnung nach wenigstens verwandt.

Da hängt nun auch ein Gartenbild, das man in dieser Richtung nicht recht unterbringen kann. Zwar hat es auch diesen schönen, malerisch beschwingten Realismus wie Thoma und Schuch, wirkt aber einen Ton nüchterner und zugleich einen Ton lebendiger, man möchte beinahe sagen: impressionistischer. Es ist von *MENZEL* und stammt aus dem Jahre 1848, aus jener Epoche, wo Menzel, ursprünglich angeregt durch den Engländer John Constable, auf eigene Faust eine prachtvolle Wirklichkeitsmalerei trieb und alles Spätere, Thoma und auch den Impressionismus, in seiner



HANS THOMA RHEINFALL BEI SCHAFFHAUSEN

Person schon vorwegnahm. Die Schönheit eines Berliner Gartens, ohne alle Romantik, ganz alltäglich, war für die damalige deutsche Kunst noch kein Motiv. Menzel sah aus dem Arbeitszimmer seines Freundes, des Justizministers Maerker, in den Garten des Ministeriums hinab und fand das schön, dieses vielerlei Grün mit der vergleitenden smaragdgrünen Fläche und dem reichen zitternden Laubwerk der Bäume, mit dem Aufleuchten der Hauswand, dem kostbaren funkelnden Blumenbeet, gerade im Schnittpunkt der Bildfläche, und mit dem noblen Schwarz des Figürchens da auf dem Wege. Und unter der Hand ward ihm aus diesem Zufallserlebnis des Alltages ein herrliches Stück Malerei, ganz frisch als Eindruck, ganz lebendig in der Wirkung, von glänzend sicherer Zeichnung und Struktur und von schwebendster Augensinnlichkeit. Von Werken dieser Art gehen die Fäden aus, die später zur Kunst des reifen Liebermann hinführen, und die sich stellenweise mit dem Gewebe des französischen Impressionismus berühren. Es ist jene Kunst, die über das abgeschlossene Leibl-Kapitel der deutschen Entwicklung hinaus zukunftskräftig werden sollte.
Daß in diesem Leibl-Saal nun auch zwei Bilder von *COURBET* hängen, hat nichts so Widersinniges, wie man beim bloßen Anhören des Namens wohl denken könnte. Seine große altmeisterliche Stillebenkunst, die sich in dem „Blumenkorb", so glänzend darstellt, lebt von der gleichen malerischen Empfindung, von der Trübner und Schuch in ihren ersten Meisterzeiten erfüllt waren, und sein „Junge im Walde" könnte Trübner interessieren, hat ihn tatsächlich auch interessiert: Trübner hat das Bild früher besessen und sicher manche Bestätigung in seinem eigenen Schaffen von ihm erfahren. Der Gegensatz zwischen deutscher und französischer Kunst war damals, in den Blütezeiten der deutschen



ADOLF VON MENZEL — DER GARTEN DES JUSTIZMINISTERIUMS

wie der französischen Malerei, bei weitem nicht so ausgesprochen, wie man ihn heute empfindet. Leibl war als Gleichberechtigter mit Courbet befreundet und wurde von ihm hochverehrt und seinen Schülern als Muster hingestellt. Leibls Ruhm war in Paris groß geworden, und Schuch hat jahrelang in Paris gearbeitet. Die Kunst war Gemeingut der Nationen, und Courbet, der in Deutschland war und auch arbeitete, paßt gut in den Rahmen dieser Münchener Malerei. —



HANS VON MARÉES: ZEICHNUNG



FRITZ OVERBECK: STÜRMISCHER TAG

DER SAAL DER NORDWESTDEUTSCHEN

Verläßt man diesen in seinem Charakter so harmonischen Raum, so betritt man den „Saal der nordwestdeutschen Künstler", einen richtigen Museumssaal mit großen Wänden und großen Formaten. Er ist der Kunst unsrer nordwestdeutschen Heimat gewidmet und birgt vor allem die Werke jener Meister, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert der bremischen Kunstprovinz einen Namen in Deutschland gemacht haben: „Worpswede", das Wort als weiterer Begriff gefaßt, dominiert hier. Das neue große Naturgefühl, das im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts durchbrach, wuchs sich an verschiedenen Stellen Deutschlands zu einer Art von Heimatkunst aus; die Münchener Scholle wäre vielleicht einmal als eine, wenn auch

lokal anders bedingte Parallerscheinung zu werten. Weil dieses Naturempfinden sich mit dieser neuen frischen Art, die Natur und die Menschen der Heimat anzusehen und malerisch recht eigentlich zu entdecken, so stark fühlte, verlangte es nach großen Dimensionen, um sich in ihnen ausleben zu können, und manchmal sind dieser Kunst auch Würfe geglückt, denen wenigstens im Gegenständlichen eine gewisse Monumentalität nicht abzusprechen ist. Nicht gerade *Hans am Endes* „Herbstwald". Der mußte wohl am Problem der lebensgroßen Natur scheitern, weil er künstlerisch über seine Verhältnisse lebt, und auch *Carl Vinnens* stimmungsstarkes Bild der „Ruhe" ist nicht ganz ohne Mühe durch den kräftigen Farbenakkord zusammengehalten. Selbst das lebendigste Naturgefühl und das leidenschaftlichste Sichhingeben an eine große Naturstimmung muß ja bei der Ausführung in so großen Maßstäben ein wenig erlahmen; die Improvisation, der solches Naturerlebnis doch im letzten Grunde verdankt wird, kann unmöglich während der ganzen Zeit der Arbeit frisch bleiben. Großer Stil braucht, wenn er aus der Anschauung, nicht aus der Vorstellung geboren wird, die menschliche Gestalt. Und deshalb will es scheinen, als stellten *Kalckreuths* „Sommer" und *Mackensens* „Mutter mit Kind auf der Schiebkarre" doch die dauernderen Werte innerhalb dieser Richtung dar. Vielleicht sind sie im Malerischen gar nicht besser als Vinnens Landschaftsbild, vielleicht sogar unbeholfener und schlechter. Aber das ernste Gefühl, mit dem das schlicht Menschliche hier angeschaut und symbolisch verdichtet wurde, stimmt ernst, und besonders Mackensens einfache Vision hat im Gegenstand etwas fast Heroisches. Und wenn diese Werte vielleicht später einmal, sobald eine unsentimentale Nachwelt nur noch mit

den allergrößten Maßstäben messen wird, sich als sozusagen vergänglich erweisen, der Wert war doch einmal da und besteht. Daß das Natürliche wieder Bildwert gewinnen konnte, daß hier einer Generation ein neues Naturgefühl vermittelt wurde, bedeutet schließlich doch eine Epoche in der Entwicklung des deutschen Bildgedankens, die den Boden für Späteres und Größeres zu bereiten mithalf. Daß dergleichen Millet und kurz vorher noch Liebermann auch getan hatten, sagt nichts gegen die Notwendigkeit, es immer wieder einmal von neuem zu tun. Die Schönheit der Heimat, aufgewühlt durch den „beizenden Sturm", wie sie *Fritz Overbeck* in seinem „Stürmischen Tag" empfand, der ruhige Frieden der in tiefen Farben glühenden Moorlandschaft von *Otto Modersohn*, das waren in der Natur wie im Bilde



MACKENSEN: MUTTER MIT KIND AUF DER SCHIEBKARRE

damals noch unbekannte Größen. Von welcher malerischen Schulung diese später so effektvoll gewordene Richtung ihren Ausgangspunkt nahm, zeigt ein kleines Bildchen desselben Künstlers aus seiner Jugendzeit, ehe er eine Malschule oder Akademie besucht hatte, eine „Landstraße bei Münster", intim und malerisch, vielleicht ein letzter unbewußter Ausklang der guten Düsseldorfer Kunstgesinnung, wie sie etwa der mit einem „Hohlweg" vertretene *Ernst te Peerdt* repräsentierte. — An *Kalckreuths* nicht streng lokalisierte Kunst, die aber mit dem großen Gemälde des „Sommers" und dem Bilde einer sitzenden Bäuerin oder mit einer feinen Schneestudie sich ganz diesem Kreis einfügt, kann man auch *Carlos Grethe* anschließen. Sein „Hamburger Hafen" entwickelt einen Tonreichtum von intimsten Reizen und steht malerisch auf beachtenswerter Höhe, verwandt etwa dem Dresdener Bilde der „Augustusbrücke" von dem Lübecker *Gotthard Kühl*. Hier wie dort eine Auseinandersetzung mit den Farbenproblemen des Freilichts, ein temperierter deutscher Impressionismus. *Hans Olde* hat versucht, ihn auf das repräsentative Bildnis im Freien anzuwenden, in dem lebensgroßen Porträt des Dichters „Klaus Groth" im Garten. Es bleibt doch immer eine beträchtliche Leistung, daß der Maler, beschäftigt mit den Problemen des Freilichts, das Bildnishafte in seiner Aufgabe, die Charakteristik des Kopfes und den Ausdruck des Menschlichen, doch noch so wirkungsvoll herausarbeiten konnte, daß dies nicht untergeht im Artistischen. Allerdings aber ist das eigentliche Farbenproblem, die malerische Auflösung der großen schwarzen Flächen des Anzuges, noch nicht einmal begonnen. So sieht, bei dieser Lichtfülle und dieser reflexfunkelnden Umgebung kein schwarzer Rock aus, so stumpf und lichtlos. Natürlich hat der Maler das auch gesehen oder



GOTTHARD KÜHL DIE AUGUSTUSBRÜCKE IN DRESDEN

gewußt. Aber in richtiger Erkenntnis seiner Grenzen hat er verzichtet. Wer daraufhin die Konsequenz ziehen und den Garten symbolisch nehmen will, tut es auf eigene Verantwortung.

Zu den Führern des temperierten deutschen Impressionismus gehört neben Gotthard Kühl, der jahrelang die Dresdener Malerei beherrschte, der in München heimisch gewordene Sachse *FRITZ VON UHDE.* Zeitweise hat man ihn in einem Atem mit Max Liebermann genannt, bis man einsah, daß er, trotz seines großen malerischen Talentes und seines leidenschaftlich edlen Wollens, nie ein Führer war, sondern ein Geführter. Aber seine Stellung war keine verlorene. Innerhalb der Münchener Kunstgesinnung, die damals unter dem allgewaltigen Szepter Lenbachs immer hemmungsloser den Idealen einer etwas äußerlichen Altmeisterei verfiel, stand er aufrecht als ein Künstler von moderner, weitblickender Art, dem Leben und der Lebendigkeit energisch und glückvoll zugewandt. Das Altmeisterliche, den blendenden Vortrag Frans Halsscher Observanz beherrschte auch er. Sein geistreiches Bild vom „Radiweib", das er Gotthard Kühl einmal schenkte, beweist es. Aber in seinem Eigentlichsten wollte er darüber hinaus: Die Eroberung des Freilichts war sein Ziel. Das Problem, das Olde in seinem Klaus-Groth-Bildnis umgangen hatte, stellte er als Mittelpunkt in seinen Bildwillen in dem Gemälde der „Drei Töchter im Garten": Figuren, porträtmäßig, im Freien, im Grünen, in voller Sonne, umspielt von den Lichtern und Halblichtern und Reflexen eines sonnendurchschienenen Gartens in freier, voller Farbigkeit. Das zeichnerisch Charakterisierende mit dem malerisch Atmosphärischen des Gesamteindrucks bei starker Koloristik instinktsicher verbunden, Augenblickliches und Bleibendes

der Wirkung klug zueinander in Beziehung gesetzt — diese Verhältnisse machen den wertvollen Reiz des Bildes aus, das sich, im Gegensatz zu Oldes Malerei, in bescheiden beherrschtem Format bewegt. *Zügels* große Schafherde ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich diese Art unter den Händen der besten, nun in einer sicheren Tradition stehenden modernen Münchener weiterführen und abwandeln ließ. Das große Format ward durch die Vereinfachung der Farbenrechnung und das Abstimmen auf einen aus dem Motiv herausentwickelten grünlichblauen Silberton geschickt gemeistert und eine dunstig-staubige Gesamtharmonie. — An einer Kurzwand dieses Saales, neben dem großen Bilde von Mackensen, hängt eine Anzahl von Arbeiten der jung verstorbenen *PAULA MODERSOHN-BECKER*, der Gattin des Worpsweders Otto Modersohn, einer Bremerin, die in ihren Anfangsstadien auch bei Mackensen Schülerin war.



FRITZ VON UHDE: RADIWEIB

Aber wenn diese Künstlerin im Gegensatz zu Modersohn und Mackensen, die mit je zwei Bildern in der Galerie vertreten sind, mit einem halben Dutzend Werken Figur macht, so wird diese auffallende Bevorzugung nicht etwa nur der lokalhistorischen Tatsache verdankt, daß es sich hier um eine in Bremen geborene Kunstkraft handelt. Sondern, diese Künstlerin hatte richtungweisende Bedeutung als Vorläuferin einer Kunstbewegung, die heute, ein Jahrzehnt nach ihrem Tode, allgemeine Gültigkeit gewonnen hat. Wenn wir heute, in dem sogenannten Expressionismus, eine Kunst vor uns haben, die einen starken monumentalisierenden Stilwillen auf der Basis leidenschaftlichen seelischen Erlebens anstrebt, so müssen wir uns sagen, daß in den Werken dieser originalen und sehr selbständigen Malerin manche der heute zum Programm erhobenen Ideen persönlich schon verwirklicht wurden. Kann einmal unsre Galerie, wie es nach Verlauf des nächsten Jahrzehntes wohl zu erwarten steht, eine Anzahl von Bildern der jüngeren deutschen Expressionisten vorführen, so wird man sich dieser Tatsache deutlich bewußt werden. Denn diese Künstlerin wollte über ihre Zeit hinaus. Die einfache Anschauung der Natur, wie sie in Worpswede gelernt wurde, genügte ihr nicht. Das schien ihr alles nicht dauernd genug, und als sie dann nach Paris kam, fand sie sich in ihrem Wollen und Empfinden besser bestätigt. Bilder von Cézanne und von Gauguin, deren Namen sie in ihren Tagebüchern und Briefen allerdings nicht nennt, muß sie gesehen haben. — Es ist gar nicht sehr schwer, sich von ihrem „Mädchen auf dem Stuhl" vorzustellen, wie das aussähe, wenn Kalckreuth es gemalt hätte. Realistischer, zufälliger, so, daß jeder sagen müßte, „so habe ich das auch schon gesehen". Paula Modersohn aber liegt gar nichts daran, was die andren auch schon

gesehen haben oder nicht gesehen haben. Da fängt es für sie höchstens erst an. Ihren Eindruck, wie das Kind dasitzt mit seinem noch nicht recht wachen dumpfen Ausdruck, dieses Beschlossene, Harte, Eckige und von allen Seiten Begrenzte, macht sie zum eigentlichen Bildmotiv, baut ganz streng, in Vorderansicht, mit Winkeln und Kanten das Bild auf, so daß der ganze Formenreichtum sich nicht mehr rühren kann im Rahmen. Die stumpfbraune Gesamtfarbe, malerisch durch die Fleischtöne diskret bereichert und vorsichtig belebt, dient als Stimmungsträger. Diese Darstellung eines namenlosen Bauernkindes erscheint uns im Sinne einer höheren Wahrheit bedeutend und überzeugend, weil sie das Wesentliche des Gegenstandes in so schlagender Stei-



PAULA MODERSOHN-BECKER: MÄDCHEN AUF DEM STUHL

gerung zum Ausdruck bringt, weil das Zufällige des Natureindrucks fast ausgelöscht ist. Von diesem Bilde ausgehend, gewinnt man leicht den Zugang zu den andren Werken der Künstlerin. In ihren Stilleben, besonders in dem großen „Früchtestück", verwendet sie die reinen leuchtenden Farben gesetzmäßig, um der Erscheinungsstärke der Dinge beizukommen und ihr zu dauernder dekorativer Wirkung zu verhelfen, um, unbekümmert um das So- oder So-Aussehen bei einer zufälligen Beleuchtung, den wahren Form- und Farbencharakter der Erscheinung bloßzulegen. Der kleine Profilkopf einer jungen „Bäuerin" in grünkarrierter Jacke enthält mehr durchgefühlte Form als Mackensens Bäuerin daneben. Gewiß ist dies eine schwere Kunst, um die man lange werben muß, eine Kunst, die sehr starke Forderungen an die künstlerische Aufnahmefähigkeit des Beschauers stellt, und vor dem großen Mittelbild einer alten „Bauersfrau", die in ihrem Blumengarten bei den bunten Mohnblüten sitzt, wird mancher ratlos stehen und mit dieser grotesken Häßlichkeit der Frau nichts anfangen können. Aber was wir im Leben „schön" und „häßlich" nennen, hat in der Kunst andere Gesetze, und wer sich dahin gebracht hat, diese Häßlichkeit in Gedanken nicht immer mit den Forderungen des alltäglichen Lebens zu vergleichen, wird aus dieser wahrhaft ungeheuren Erscheinungsstärke, aus dieser seltsam persönlichen, traumhaften Farbenharmonie ästhetische Reize ungekannter Art gewinnen. Vielleicht wird diese Art, mit der Natur umzugehen, als Willkür empfunden. Aber auch das beweist noch nichts. „Wer den schönen Künsten Phantasie und Willkür entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben nach als ein Meuchelmörder," wußte im 18. Jahrhundert schon der Philosoph Hamann. Jede Kunst hat es irgendwie mit einer Vergewaltigung der Natur zu tun. —

Nicht aus Gründen eines Schulzusammenhanges, sondern aus räumlichen Zwangsgründen hängt in der Nähe dieses Bildes ein Werk von *EUGÈNE DELACROIX*, der „König Rodrigo". Das Bild muß isoliert werden und braucht eine Wand für sich allein. Am besten würde es sich ausnehmen als Wandschmuck in einem schönen Treppenhause. Aber das haben wir ja nicht. Denn es ist ein Werk großer Dekoration und war als solches gedacht, der Künstler malte es für ein Fest beim alten Dumas, um eine Türe zu verdecken. Eine Improvisation, in der Arbeit von ein paar Tagen entstanden, aber doch voll von der ganzen Genialität dieses Mannes. Als Gegenstand eine jener pathetischen Kampfszenen, in denen Delacroix seine Leidenschaft ausströmen ließ, der geschlagene König, der bleich über das verlassene Schlachtfeld taumelt. Komposition und Linienführung der Gruppe wie der Landschaft sind durchwühlt von dem gleichen flatternden Gefühl, und aus demselben Atem die scheinbar wilde, im Innern aber weise geordnete Farbigkeit. Alles in allem ein Werk von herrlich dahinrauschendem Pathos, sehr groß im Ganzen gesehen und sehr tief im Menschlichen empfunden. Daß es bei all der Aufregung so geschlossen und so ruhig wirkt, ist das künstlerische Geheimnis von Delacroix: Dieser Sinn für das Ensemble, dem jedes Detail sich künstlerisch unterordnet, dieser Sinn, der mit Delacroix und recht eigentlich durch Delacroix wieder lebendig geworden ist in der französischen Malerei.



LIEBERMANN: STUDIE ZUM AMSTERDAMER WAISENHOF

DER IMPRESSIONISTEN-SAAL

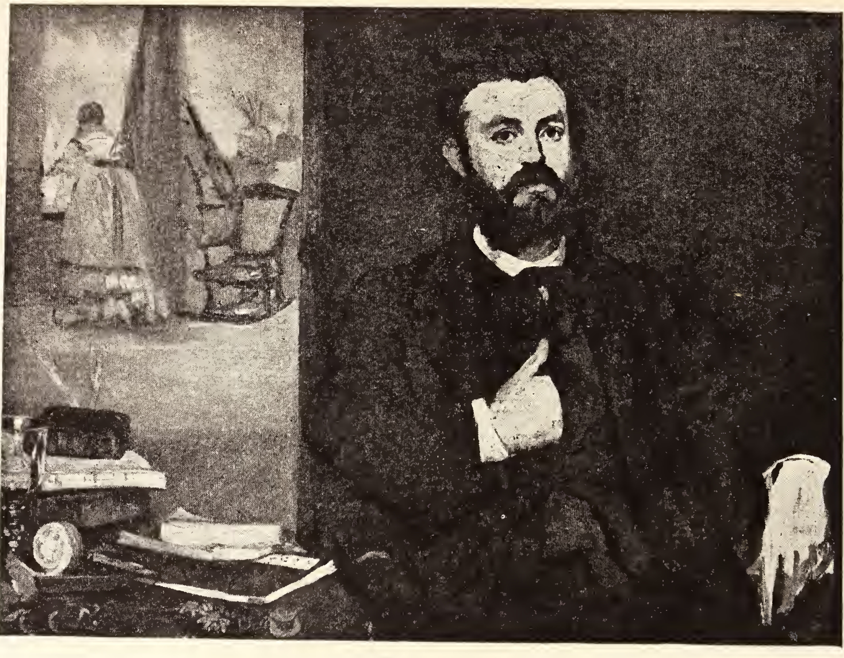
Die Tür gegenüber diesem Bilde führt in den „Franzosensaal“, einen Raum von ähnlich geschlossenem Charakter wie der Raum mit Leibl und Trübner. Hier hängen außer den Liebermanns fast nur Bilder von Franzosen, und dieser Raum hat in Zeiten, die sonst keine Sorgen kannten, der Kunsthalle die heftigsten Anfeindungen eingetragen. Entzündete sich doch recht eigentlich in diesem so friedlich aussehenden Zimmer der deutsche Künstlerprotest gegen die Bevorzugung französischer Kunst. Heute versteht niemand mehr so recht, daß von diesen stillen Wänden einst Revolution ausgehen konnte. Da hängen nur gute Bilder, und wer nicht der Meinung ist, außer der deutschen gäbe

es überhaupt keine gute Malerei, wird dankbar sein, hier eine Anzahl für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wichtiger Werke beieinander zu finden. Es war doch immer oder fast immer ein Zeichen der Stärke, daß die deutsche Kunst sich an dem großen Schaffen der Fremden ihre Ergänzung und manche Klarheit holte. Und die Bremer Galerie besaß nie den Ehrgeiz, ein Provinzialmuseum zu werden. Man kann sich Hanseaten nun einmal nicht als Provinzialen vorstellen. Das Motto der Bremer Kunsthalle, bei der Einweihung des neuen Hauses formuliert, heißt: „Fuß aufs Feste, Aug' aufs Beste." Es wäre Kurzsichtigkeit gewesen, hätte man das Beste der französischen Kunst, der einzigen außer der deutschen, die im 19. Jahrhundert eine große Rolle spielte, ausschließen wollen.

Die großen französischen Maler aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind allerdings, wenn man von dem erwähnten Delacroix absieht, in unsrer Galerie nicht vertreten. Daumier fehlt, und ebenso die Meister von Fontainebleau, die Meister des „paysage intime" und von *COROT* sieht man wohl ein typisch schönes, aber kein ein entscheidendes Bild. Die „Waldlandschaft" mit den feinen Silbertönen und den aufblitzenden goldenen Lichtern auf den Bauten im Hintergrunde ist nur ein Werk unter vielen ähnlichen, ein Bild in jener Art, die seinen Ruhm bei den Liebhabern begründete, die edle, melancholisch-heitere Stimmungslandschaft, sehr einheitlich und bezaubernd durch das schwebende Gleichgewicht der Töne. Die große Entwicklung aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts setzt mit *COURBET* ein. Die Vorstellung von seiner Kunst, die wir im Zusammenhang mit Leibl und Trübner gewannen, in dem „Blumenkorb" und dem „Jungen im Walde", wird hier erweitert durch zwei Seebilder, eine mächtige tiefgrüne Studie einer

aufrauschenden „Brandungswelle“ und ein ausgeführtes Gemälde einer „Stürmischen See“. In solchen Arbeiten hat Courbet doch vielleicht sein Größtes gegeben. Hier in diesen starken Naturschilderungen geht er noch einen Schritt hinaus über die fast altmeisterliche Pracht seines großen Blumenstillebens. Dramatisch behandelt er das Meer, mit einer Frische und Unmittelbarkeit, als sei er nie durch den Louvre gegangen. Das bedeutete eine neue Anschauung. Aber er hat darüber nichts von seiner großen Kunst des malerischen Tones vergessen. Logisch entwickelt er aus dem Tone die Farbe heraus, in lückenloser, fest aufgebauter Folge, und veredelt die zähe Materie zu dem schönsten geschlossensten Email, zu einer ganz unvergleichlichen sinnlichen Schönheit. Daß man diesen kultiviertesten Maler jemals als einen rohen Naturalisten hat hinstellen können, wirkt nachträglich wie ein Witz und ist nur erklärlich, weil man sich durch sein burschikoses Menschentum und seine umstürzlerischen anarchistischen Rodomontaden irreführen ließ.

Der Maßstab für gutes Malhandwerk, den er in seinen Werken aufstellte, ist in Frankreich für lange Zeit ebenso gültig geblieben wie der Leiblsche für Deutschland. In den Frühwerken von Edouard Manet und von Claude Monet ist er spürbar, so sehr auch die künslerische Anschauung dieser beiden anders sein mag. Was *MANET* in die Welt brachte, ist nicht nur die Aufhellung der Palette, nicht nur der Impressionismus (den sein Freund Monet viel konsequenter vertritt), sondern es ist wesentlich die neue malerische Gesamtanschauung, die das Licht zum Hauptträger des Bildgedankens macht, die auf die bisherige Art der vielen Zwischentöne von Dunkel zu Hell verzichtet und die Übergänge unvermittelt gibt, nur durch die Richtigkeit der Farbe,



EDOUARD MANET

BILDNIS ZACHARIE ASTRUC



CLAUDE MONET: CAMILLE

empfunden als Lichtwert. Er will, im Gegensatz zu Courbet, nicht die runde Modellierung der Gegenstände, sondern die flächenhafte Andeutung. Und innerhalb der Fläche dann die leise Modellierung im Licht. Sein Bildnis des „Zacharie Astruc" stammt aus dem Jahre 1863, in dem die berühmten Hauptwerke, die Olympia und das Dejeuner sur l'herbe, gemalt wurden. Die ganze Ruhe und Selbverständlichkeit seiner Kunst ist darin, wie der Mann gelassen dasitzt, still und gegenwärtig. Das Schwarz der Kleidung, im Licht lebendig geworden, ist in Gegensatz gebracht zu dem bleichen Fleischton und bereichert durch das bunte Stilleben zur Seite, das in seiner gedrängten Fülle die ganze Koloristik enthält, auf der das Bild sich aufbaut. Dieselben Töne, die hier konzentriert aufgehäuft sind, strahlen über die ganze

Fläche weiter. Die Beziehungen zwischen den zarten Farben des Hintergrundes und denselben Farben des Vordergrundes ersetzen die Linearperspektive: Luft- und Farbenperspektive im Innenraum, aus instinktiver Anschauung geboren. — Die Impressionisten haben einander immer gegenseitig beeinflußt, es war ein wechselseitiges Geben und Nehmen, wie in allen schöpferischen Epochen, wo nicht jeder auf sein Hab und Gut ängstlich erpicht ist. *CLAUDE MONETS* großes Bild, „Camille" genannt, aus dem Jahre 1866, hat noch viel von Courbet und noch manches von Manet und hätte doch von keinem von ihnen gemalt werden können. Die feine, schmeichelnde Zärtlichkeit, mit der hier der Typus der Pariserin des zweiten Kaiserreichs hingestellt wurde, elegant, ohne Süßlichkeit und voll bezauberndster Empfindung in Haltung und Bewegung mit der feinen, echt weiblichen Kopfwendung, dafür fehlte Manet damals noch der Sinn, und das hat dann auch Monet nie wieder gemalt. Es war seine Frau, die der Sechsundzwanzigjährige da hinstellte in diesem herrlichen schwarzgrünen Seidenkleid, das sie wer weiß wo mochte aufgetrieben haben. In glücklichen Stunden hat er es geschaffen. Sein „Frühstück im Grase", das er in den „Salon" schicken wollte, gedieh nicht recht. Acht Tage vor der Eröffnung des Salons war Courbet bei ihm und fand noch mancherlei zu ändern. Nun saß er im Atelier und hatte nichts einzuliefern. Da kam zufällig die junge Frau von der Straße herein, und als sie wegging und noch einmal den Kopf wandte, „sah" er sie, — und in den acht Tagen entstand dies Meisterwerk, souverän in der Malerei, zart in der Empfindung und unglaublich sicher in den Akzenten, in dem Wechselspiel von zeichnerischen Schärfen und vergleitenden Flächen.

Monet wurde später zum reinen Landschafter, zum Füh-

rer des landschaftlichen Impressionismus. Sein „Gartenbild“, wahrscheinlich kurz vor 1880 entstanden, zeigt ihn auf seiner Höhe. Ein Stück Natur, aufgelöst in Licht und Farbe, mit der äußersten malerischen Sinnlichkeit und mit der feinsten Empfindlichkeit des Auges für die schwebendsten Werte erfaßt. Das Flimmern der Farben im Strahlen des Lichtes enthüllt immer neue Reize, immer lebendigeren Reichtum. Wer hat je auf den ersten Blick entdeckt, daß da hinten, hinter dem Geflimmer des Strauchwerks, noch ein Stück Hauswand ganz zart sichtbar wird? Man darf nicht meinen, daß solche Visionen schnell hingesetzt werden können. Das Bild ist ganz dünn gemalt, stellenweise ist der Ton der offengelassenen Leinwand mit in die Farbrechnung hineingezogen. Das Bild war im Kopf, in der Anschauung, fertig, ehe Monet den Pinsel ansetzte, alles war im Gleichgewicht, nichts blieb dem Zufall und dem Ungefähr überlassen. Die Vision mußte von vornherein feststehen, weil nur so während der Arbeit die Naturempfindung frisch bleiben konnte.

CAMILLE PISSARRO geht auf ähnlichen Wegen, bewahrt sich aber immer ein stärkeres Gefühl für den Charakter der Erde und den Aufbau des Terrains, deutschem Empfinden dadurch vielleicht um einen Ton verwandter als Monet. Die frühe kleine „Landschaft mit dem pflügenden Bauer“ von 1868 erinnert, natürlich zufällig, an frühe Arbeiten von Thoma und Trübner, seine „Märzsonne“ aber von 1875, eines der schönsten Bilder, die er je gemalt hat, ist eine ganz reife Leistung seiner Landschaftskunst, mit ihrem starken, herben Naturgefühl und der leidenschaftlichen Hingabe an die Poesie des Lichtes und der Atmosphäre.

AUGUSTE RENOIR, dessen glühenden Farbensinn ein



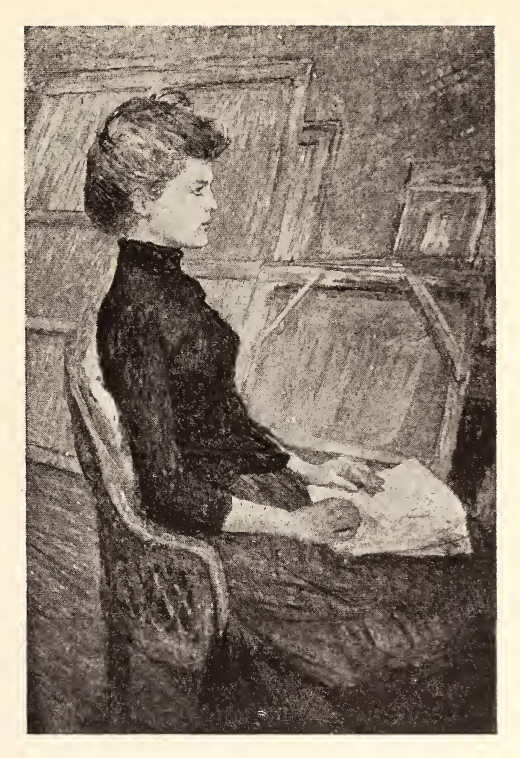
CAMILLE PISSARRO — MÄRZSONNE

reiches „Blumenstilleben“ zeigt, steht in dem Bildnis einer „Dame am Fenster“ (es ist die Frau des Sammlers Chocquet, um 1880 gemalt) dem Impressionismus Claude Monets nahe. Dieselbe Zärtlichkeit für schwebende Lichterscheinung, dieselbe Empfindlichkeit für das feinste Spiel zartflimmernder Farbe, derselbe Sinn für den Reiz frauenhaften Wesens. Renoir ist in der Gruppe der Impressionisten der



AUGUSTE RENOIR: DAME AM FENSTER

Künstler, der die neue Anschauung am glücklichsten für die Darstellung der menschlichen Figur dienstbar macht. Trotz weitgehendem Einhüllen der Form in das atmosphärische Spiel von Licht und Luft, Farbe und Reflex, geht doch von dem plastischen Wert der Form nichts verloren. Die Form des Kopfes zum Beispiel ist genau so fest, genau so vorhanden wie bei den großen Zeichnern des Impressionismus, bei *Degas* mit seiner „Tänzerin“ und bei *Toulouse-Lautrec* mit seinem „jungen Mädchen im Atelier“. Nur daß die Hauptaktenze verschieden liegen. Bei Degas und Lautrec führt die zeichnerische Linie, die Melodie, und das Atmosphärische bildet die Begleitung. Bei Renoir ist es umgekehrt.



TOULOUSE-LAUTREC: JUNGES MÄDCHEN IM ATELIER

Den großen Abschluß der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts vollzog *PAUL CÉZANNE*. Er wollte über den Impressionismus hinaus, er wollte ihn zur Monumentalität erheben. Während Monet und Renoir die tausendfältigen, ewigem Wechsel unterworfenen Reize der Naturerscheinung bannen wollten, suchte er den Charakter des Bleibenden zu enthüllen, die Natur, unabhängig von dem vorübergehenden Spiel der Atmosphäre. Vergleicht man die „südfranzösische Dorflandschaft" mit dem Gartenbilde Monets, so wird mit einem Schlage der Unterschied der Anschauung klar. Cézanne gibt, ausgehend vom Impressionismus, dem Raum sein Recht zurück, ihm ist die Erde wesentlich wieder Tiefenraum, allerdings ein von Licht und Luft und Farbe erfüllter Tiefenraum. Auch er hat das Gefühl für das Gleichgewicht von Farb- und Lichtwerten im Auge und in den Fingerspitzen, aber dabei konstruiert er mit unbeirrbarer Sicherheit den Aufbau der Flächen nach der Tiefe hin, diesen Aufbau mit Hilfe der Farbensprache klar unterstützend. Er ist tonig wie Corot, dabei leuchtend in der Farbe wie ein Impressionist, durch die Vereinigung dieser Elemente für unsere Generation von noch höherer Wahrheit und noch hinreißenderer Schönheit als die andren. Dieses Stück südlicher Erde, das er vor uns hinstellt, ist nicht eine „Stunde", wie man mit Recht von den Bildern Monets gesagt hat, sondern eine Ewigkeit. So sieht es aus, so muß es für Gefühl und Vorstellung immer aussehen, so klar und so dunstig zugleich unter diesem heißen Himmel, wo die Bäume gleichsam an der Luft schmelzen. Einzelheiten sieht man nicht viele und nur summarisch, aber wer sähe auch, den Blick auf die ganze Erscheinung gespannt, Einzelheiten bei so strahlender, glühender Luft? Man sieht das Ganze — und vergißt diese Natur nie wieder. Dies ist das letzte Wort

dieser französischen Kunst, die im 19. Jahrhundert europäische Geltung bekommen hat.
Mit *VAN GOGH* steht man auf neuem Boden, dem Boden des 20. Jahrhunderts. Das „Mohnfeld“ hat gar nichts mehr zu tun mit Impressionismus, obwohl auch van Gogh ursprünglich vom Impressionismus herkam; und auch zu



PAUL CÉZANNE   SÜDFRANZÖSISCHE DORFLANDSCHAFT

Cézanne führen keine Brücken mehr. Das Spiel von Licht und Farbe, das Schwingen der Luft im atmosphärischen Raum, alles das ist vorüber. Dafür gibt der Künstler mit ungeheurem Ausdruck sein Gefühlserlebnis vor der Landschaft, die lodernden Farben und die züngelnden Flammenlinien stoßen die Erde in den Raum hinein, und vor diesem

tobenden Aufruhr, der wie ein Ausdruck dramatisch erregter Empfindung wirkt, wird der Beschauer mit hineingerissen in die Bewegung und glaubt Zuschauer zu sein bei dem Schauspiel von der Entstehung der Erde. So merkwürdig es ist, diese lauten, reinen, ungebrochenen Farben, dieses harte Grün und dieses krasseRot, unvermischt nebeneinandergesetzt, wie sie aus der Tube kamen, haben heute nichts Lautes und Verletzendes mehr. Das Bild, das bei seiner Erwerbung nicht nur in Bremen, sondern in ganz Deutschland die leidenschaftlichsten Proteste hervorrief, wirkt heute milde und edel im Ton wie ein alter Gobelin. Wenn sich eine Kunst als wahr, als notwendig in ihren Ausdrucksmitteln durchgesetzt hat, bricht sich ihre Schönheit ganz von selber Bahn. —
In *VAN GOGH*, der einer der Väter der modernen Bewegung genannt werden könnte, ist die Führung in der Entwicklung der Malerei von den Franzosen auf die germanischen Völker übergegangen, und es ist kein Zufall, daß auch die andren Väter, Hodler und Edvard Munch, Germanen sind. Was es mit Munch auf sich hat, werden wir an andrer Stelle unsrer Führung anzudeuten haben.
Derjenige Künstler, der den Impressionismus zu einer deutschen Angelegenheit gemacht und ihn mit deutschem Blute durchtränkt hat, ist *MAX LIEBERMANN*. Aber man sieht hier, wie wenig bei seiner Kunst von einem Abhängigkeitsverhältnis die Rede sein kann. Er ging ganz seinen eigenen Weg, entdeckte den Impressionismus auf eigene Faust und hat sich ja mit den Franzosen erst als Fünfzigjähriger auseinandergesetzt. Und immer spielt das Zeichnerische bei ihm eine ganz starke Rolle, allerdings nicht im Sinne einer akademisch glatten Linienführung, sondern im Sinne einer starken inneren Charakteristik. Neben der überraschend

VINCENT VAN GOGH MOHNFELD

frischen „Studie zum Amsterdamer Waisenhof“ mit ihrer sicheren räumlichen Konstruktion und ihrer ganz unkonventionellen Farbigkeit steht die Einzelstudie eines „holländischen Waisenmädchens“ (um 1880 gemalt), ein bezauberndes kleines Werk, fein und natürlich im Menschlichen erfaßt, wundervoll in der Zeichnung — bei den Armen denkt man an Leibl —, blond und hell im Licht und in der Farbe so schön und rein wie ein Vermeer. Aber der bestrikkende Glanz der Oberfläche war nie Liebermanns einziges Teil, dies fand er nur so am Wege, die Hauptsache war ihm immer der Charakter des Menschen, den er ergründen und deuten wollte. Die „Nähenden Frauen“ (1887), eine erschöpfende Studie, ganz einfach, ganz schlicht und unsentimental angesehen, wirken gerade dadurch ergreifend im Ausdruck. Keine blickt auf, keine denkt an den Beschauer, sie sind alle allein mit sich und ihrer Arbeit. Die Schönheit des Gesamttons ist halb zufällig. Menzel sagte damals von Liebermann, er sei der einzige, der Menschen male und nicht Modelle. Wie dieser Künstler charakterisieren kann! Sein Bildnis des dänischen Schriftstellers „Georg Brandes“ sprüht von Lebendigkeit, dieser häßliche geistvolle Kopf drückt die ganze Klugheit, die ganze kritische Schärfe, das ganze blitzende Temperament des Mannes aus. Als Malerei, als Farbe, als Ton gehört es zu den schönsten Stücken Malerei von Liebermann überhaupt. Diese noble Fülle von Schwarz und Grau und Weiß, malerisch aufgelöst bis in die letzten Einzelheiten, und dazwischen der braune leuchtende Fleischton, diese klingende Farbenschönheit steht Liebermanns großem Vorbild, Frans Hals, nahe. Aber dieser Effekt ward nicht gesucht — dann wäre er nicht so lebendig —, sondern er ergab sich aus der Anschauung und aus der Malerfreude, mit der Liebermann seinem Objektiv gegenübertrat.

MAX LIEBERMANN KUHHIRTIN

Die beiden müssen sich auf den ersten Blick verstanden haben in der Gleichheit ihrer Temperamente und ihrer Phrasenlosigkeit. Das ist ja einer der Grundzüge von Liebermanns Wesen, die unbeirrbare Sachlichkeit bei starkem Temperament. Er macht sich und andren nichts vor. Als er die „Dünenpromenade" malte, war er ergriffen von der herben Frische der Natur, von dem salzigen Wind, der vom Meere herkommt, und von dem feinen Wehen in Sand und Dünengras und von der endlosen hellen Weite, die er vor sich sah. Und so ist ein herbes, weites Bild daraus geworden, voll frischester Natur. Liebermann liebte als Mensch die Bilder, die sein Freund Israels von solchen Motiven malte, mit einem sinnenden oder in die Weite ausschauenden Fischermädchen, bei dem man sich so viel denken kann. Aber wenn er malte, so malte er nur das, was seiner Natur gemäß war, die alltägliche Erscheinung der Dinge, der Natur, und sie hat an Größe nichts dabei eingebüßt. Die Herrlichkeit dieser ganz wenigen, in zarter Richtigkeit aufgebauten Töne im blonden Licht ist eine schönere und dauerndere Poesie als alles, was ein sentimentales Empfinden in die Natur hineintragen könnte. Und auch Liebermanns Hauptwerk in unsrer Galerie, die „Kuhhirtin" von 1890, ist groß durch dieselben Eigenschaften. Es hängt nicht in diesem Saal, sondern in dem gegenüberliegenden Oktogon, wo die monumentalen Meisterwerke der Sammlung hängen. Es hat Monumentalität, nicht nur durch das Format, sondern durch die restlose Verewigung des Vorgangs. Wie die Figur dasteht in herrlich lebendiger Zeichnung und anspruchsloser Plastik, wie die Gruppe nach den Seiten und nach hinten zu rund ist, jede Figur ein Eckpfeiler der Komposition, wie der Ausdruck ganz naiv ist in der wahren innerlichen Beobachtung, das hat typische Geltung. Man muß an Dinge wie Zügels Schafherde denken,

an diese geistreiche Impression, und man begreift, daß das Einfachste immer das Größte ist. Es gehörte das ganze Ergriffensein von dem Gegenstand dazu, um hier auf lockende Farbeneffekte und blendende Lichtwunder zu verzichten. Ganz ruhig und klar strömt das Licht, ganz unauffällig klingt die Hauptsprache der Farbe mit ihren gleichmäßigen Tönen. Und nur so war der Eindruck der menschlichen Ruhe zu erreichen.



MAX LIEBERMANN: DÜNENPROMENADE



ARNOLD BÖCKLIN: DER ABENTEURER

DAS OKTOGON UND DER MODERNE SAAL

In jeder Tribuna hängen heterogene Dinge beieinander, und wenn man sich in diesem Oktogon umsieht, muß man vor jedem Bilde vergessen, was man vor dem vorigen empfunden hat. — Wenn Hans Thomas „Reinfall", von dem schon die Rede war, neben Feuerbach und Böcklin hängt, hat man Extreme malerischer Anschauung beieinander. Der Wirklichkeitsmaler, dem das Sichtbare alles bedeutet, neben den Monumentalkünstlern, neben der Ideenkunst. *BÖCKLINS* „Abenteurer", stammt aus einer ganz andren Welt als der frühe Thoma. Er will nicht die Wahr-

heit des Sichtbaren geben, sondern die Traumwahrheit. Auch hier ist Augenerlebnis, wenn auch nicht dieses Augenerlebnis, sondern ein Gedankenerlebnis den Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens bildete. Aber wie dieser Gedanke und dieses Gefühl „Bild" geworden ist, unausweichlich und eindeutig und für die Anschauung durchaus lebendig, das ist eine schöpferische Tat. Die große Silhouette der Gruppe gegen den blauen Himmel gesetzt, vergißt man nie wieder, sie haust in unsrem Gedächtnis, und wenn auch manche Stellen, wie etwa das Meer, malerisch nicht so behandelt sind, nicht so lebendig, nicht so logisch im Zusammenhange der ganzen Bildeinheit, wie man es von dem großen Landschafter Böcklin erwarten würde, sondern mehr illustrativ, mehr symbolisch, etwa in der Art der bekannten Tafel auf der Shakespeare-Bühne „Dies ist das Meer" — die suggestive Kraft der Bild gewordenen Idee leidet darunter kaum. Die Vorstellung, die dem träumenden Künstler im Anschauen eines verlassenen Strandes erwuchs, das „Gedicht", das sich dabei in seiner Seele formte, wird mit aller Gewalt deutlich. Jeder weiß, was der Künstler meinte und empfand, und das genügte ihm ja. Er wollte seinen dichterischen Erlebnissen Gegenwart verleihen, und Gegenwart hat dieser Mann, der da so mächtig auf seinem mühsam keuchenden Gaul sitzt und sein Schiff heimwärts schickt.
FEUERBACHS Idealkunst wurzelt tiefer in dem Urgrund künstlerischen Schaffens, dem Erleben sichtbarer Form. Auch er geht in seinem „Mandolinenspieler" über die reine Wirklichkeitskunst hinaus, bleibt aber der bessere, kultiviertere Maler. Das Ideal großen, edlen Menschentums, das seine Kunst fast von Anfang an beherrschte, trieb ihn zu monumentaler Gestaltung und gewann etwas Feierliches. Der große Bildaufbau mit den strengen rhythmischen Linien

des Gefüges hat etwas von stiller, fast antiker Gemessenheit, die Stimmung ist still melancholisch, eine schöne Abendempfindung. Und dieser Empfindung fügt sich alles, die plastische Form dieser herrlichen Frau, in deren Wesen Züge von Nana und von Lucia sich seltsam vermischen, und die gedämpfte Farbigkeit mit ihren kühlen, reichen Tönen. Vielleicht wirkt das kalt. Aber was ist damit gesagt? Auch Goethes Tasso hat man kalt genannt, und Nietzsche spricht einmal von der goldenen Kälte jener Dinge, die sich vollendet haben. Es ist wohl diese Art von Kälte, die uns hier anweht und uns Distanz aufzwingt.

Vor den beiden Bildnissen von Max *SLEVOGT*, die an den Eingangswänden dieses Raumes hängen, befindet man sich wieder auf dem Boden der Realitäten, ein Damenbildnis und das Porträt des Musikers Ansorge. Die „Dame im grauen Pelz" ist wesentlich gute Malerei und temperamentvoller Vortrag, der „Ansorge" mehr als ein Bildnis, ein menschliches Dokument: Die Deutung einer Künstlerpersönlichkeit, ganz ruhig, aber sehr stark im Ausdruck. Das Versonnene, Entspannte im Blick dieses einfach dasitzenden Mannes gibt den Charakter des Empfindungsmenschen schlagend wieder, und die bei aller Beherrschung der Gelenke gelöste Haltung unterstützt den Eindruck. Es sind prachtvoll gezeichnete Partien in dem Bilde, die Hände, besonders die Rechte mit dem verkürzten Gelenk, tragen fast ebensoviel Ausdruck wie der mächtig als Tiefenform zusammengehaltene Kopf. Unter Slevogts Bildnissen steht dieses, kraft seiner menschlichen Tiefe, wohl am höchsten. Auch von Liebermann gibt es nicht viele Porträts von solcher inneren Lebendigkeit und soviel Gefühl für das Seelische. Es ist ein starker Beweis von künstlerischer Selbstzucht, daß ein Maler, der im wesentlichen Temperaments- und Phantasie-



ANSELM FEUERBACH DER MANDOLINENSPIELER



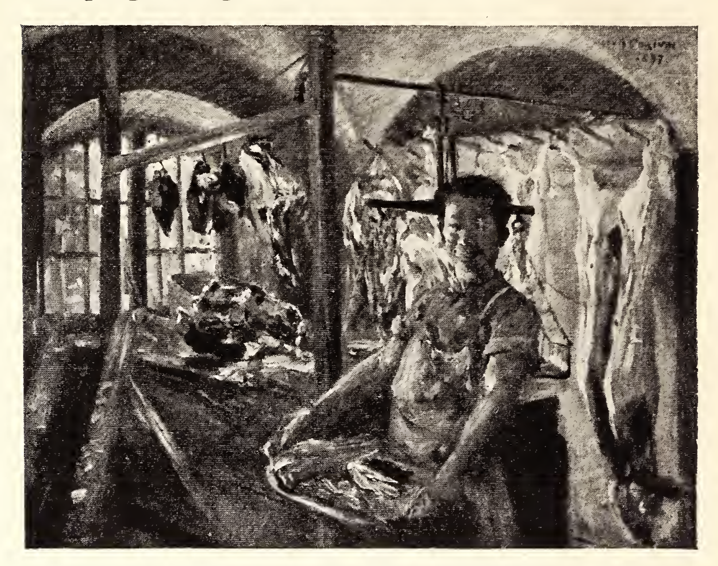
MAX SLEVOGT: BILDNIS CONRAD ANSORGE

mensch ist, und der sonst auf dem Gebiete malerischer Sinnlichkeit seine schönsten Feste feiert, vor einer selbstgewählten Aufgabe so ernst und so schlicht werden kann. — Slevogt ist ja in Deutschland zum stärksten Vertreter des malerischen Impressionismus geworden.

Wenn wir uns vom Oktogon in den nächsten großen Saal begeben, finden wir eine „Gartenlandschaft“ von ihm, die rein auf die Erfassung eines Natureindrucks gestellt ist, auf das Festhalten einer sonnigen Stunde in einem Park, leuchtend und funkelnd im Licht und in flimmernder Farbe, ganz hell und schwebend in der Wirkung, bis auf ein paar zugestrichene Stellen, wo die malerische Phantasie, die sein Auge beschwingte, dann plötzlich ausließ. Ein schönes Bild, dem französischen Impressionismus gegenüber, dem es verwandt ist, in-

dessen doch nur als „Niveau" zu bezeichnen. Das Werk aber, das diesem gegenüberhängt, die „Audienz des Cortez vor König Montezuma in Mexiko", ist ein Werk ganz von eigenen Gnaden, ein Werk, in dem sich gedankliche und malerische Phantasie zu einer selten glücklichen Ehe zusammengefunden haben, eine Art von malerischer Improvisation, wie sie heute in Deutschland nur Slevogt, der große Zeichner und Illustrator, beherrscht. Der Impressionismus auf dem Gebiete der Historienmalerei, das hätte niemand vor zehn Jahren erwartet, und Slevogt wäre ohne sein Illustrieren auch wohl nicht dazugekommen, ebensowenig wie Menzel zu seinen Friedrich-Bildern ohne die voraufgegangene Arbeit an den Holzschnitten zu Kuglers Friedrich dem Großen. Nur weil Slevogt sich jahrelang damit beschäftigt hatte, zu dem Reisebericht des Cortez Szenen zu erfinden, war ihm diese fremde Welt so heimisch geworden, als hätte er sie wirklich gesehen. Eine feierliche Zeremonie, sehr drastisch herausgebracht, wie der Spanier in seiner eisernen Rüstung schwitzt und sich mit Gesten verständlich macht, und der exotische König ihm gegenüber, der nichts versteht, und der hockende Dolmetscher, der auch nicht allzuviel versteht. Prachtvoll die runde, lockere Komposition, über alle Maßen sprechend die suggestive skizzenhafte Zeichnung. Skizzenhaft muß sie sein, weil sonst das andre nicht lebendig wäre, dieses wogende Licht und diese schwingende tropische Farbigkeit, kurz, diese bunte, goldene Atmosphäre, die alle Form in ihren plastischen Werten zerstört und zu leuchtenden farbigen Strichen macht. Ob das nun historisch so aussah, das weiß niemand, ist aber auch gleichgültig. Wer als Zuschauer einem solchen Augenblick beigewohnt hätte, mitten in der Aufregung des Ereignisses, der hätte von der Umwelt wohl auch nur die allgemeinsten Eindrücke vage in

sich aufgenommen, goldenes Licht, irgendwo eine weiße flimmernde Stadt und blaue Berge unter blauem Himmel. Dies zu geben und nur dies, aber suggestiv dies, das ist die höhere geschichtliche Wahrheit, die mehr bedeutet als alle trockene Chronistentreue: Schwärmen ohne Taumel. — Man pflegt Slevogt in einem Atem zu nennen mit *LOVIS*



LOVIS CORINTH: SCHLACHTERLADEN

CORINTH, einem andren Großen der Berliner Sezession, und auch unsre Galerie vereinigt die beiden in demselben Raum. Corinths echtes Malertalent ruft immer auf den ersten Blick Bewunderung hervor, sein gesundes, überschäumendes Farbenempfinden, seine starke, sichere Malfaust hat nicht ihresgleichen in Deutschland. Wenn der Vortrag des Redners Glück macht, so ist Corinth der Glücklichste un-

ter den Lebenden, er verfügt über einen geradezu blendenden, ja hinreißenden Vortrag. Sein „Blumenstilleben" in dem funkelnden Rausch der Farbe, kühn hingesetzt und nicht ohne Feinheit gemeistert, bezwingt durch die unfehlbare Dekoration, und der „Schlachterladen" gehört zu seinen Bravourleistungen, stark und flott heruntergemalt und unglaublich lebendig gezeichnet. Das an sich gewagte Motiv ist aufgelöst zu reinem Augenerlebnis, malerisch sehr kostbar in seiner Harmonie von Rot und Perlmutterglanz, zusammengehalten durch schönen Silberton, immer von neuem anziehend durch den spielenden Reichtum von farbigen Nuancen und bewegten Lichtwerten. Corinths starkes Sehen und überzeugendes Malenkönnen steht hier auf der Höhe. Er hat dieses Können nach seiner Pariser und Münchener Zeit zur vollen Reife in Berlin entwickelt, zu jener Zeit, als der Realismus in höchster Blüte stand. Als er seinen Freund, den Dichter „Peter Hille" (das Bild hängt im Oktogon) malte, wollte er ein Stück Wirklichkeit geben, mit allem Zufälligen, was dabei war. Das Bildnishafte auch ein wenig zufällig, etwas augenblicklich, aber doch sehr sprechend und zuletzt auch charakteristisch. Das Scheue, Unbeholfene dieses ewigen Zigeuners, das Feine und Empfindsame, das Verträumte im Blick, ist trotz des vielen Beiwerks gut herausgekommen. Wohl darf man dies nicht vergleichen mit der stählernen Energie, mit der Liebermann seinen Brandes und Slevogt seinen Ansorge eroberte. Dazu besitzt Corinth nicht die Gabe der geistigen und seelischen Konzentration und Vertiefung. Die Art, wie er Peter Hille auffaßte, hat nichts Erschöpfendes und Herrisches. Aber als malerische Darstellung bleibt dies Werk doch immer eine Leistung, und der blendende Vortrag behält, auch wenn man gewisse Schwächen der Organisation durchschaut, immer seine Wirkung.

Was starke Organisation heißt, sieht man an der Landschaft von Liebermann, die mit dem Schlachterladen und dem Stilleben Corinths und dem Garten Slevogts auf einer Wand hängt, dem „Platz in Haarlem“ von 1907. Der Unterschied der Persönlichkeiten wird an diesem Nebeneinander vollkommen klar.

Während die Führer des Impressionismus mit der Ausbildung und Bereicherung ihrer Formel zu immer höheren Leistungen kamen, wandte sich die inzwischen neuheraufkommende Jugend anderen Idealen zu. Die Künstler der jungen Generation empfanden schon um die Jahrhundertwende, daß der Impressionismus für sie kein erschöpfendes und schöpferisches Ausdrucksmittel mehr sein konnte. Es verlangte sie, auf dem Gebiet der Landschaft sowohl wie auf allen anderen, nach einer stärkeren Struktur des Bildaufbaues und zugleich nach einer energischeren Verselbständigung der Farbensprache. Und so sehen wir, wie bald nach der Jahrhundertwende eine Richtung sich geltend macht, die, zunächst auf zaghafte und behutsame Weise den Impressionismus zu überwinden trachtet, im Sinne der angedeuteten Tendenzen. Daß dieses Bestreben irgendwie eine Folgeerscheinung der großen Wirkung von Cézanne und van Gogh, Hodler und Munch ist, steht außer Zweifel. Schon die Tatsache, daß hinter diesen Bestrebungen deutlich der Wille zu einer neuen Monumentalisierung fühlbar wird, weist darauf hin. Aber dennoch wäre es falsch, hier nur eine äußerliche Nachahmung zu erblicken. Es sind auf die Dauer doch selbständige Bildgedanken gefunden worden. Und auch die Tatsache, daß sich dieses neue Streben gleichzeitig an den verschiedensten Punkten des europäischen Kunstlebens geltend macht, bekräftigt die Anschauung, daß es sich hierbei tatsächlich um eine innere



ALBERT WEISGERBER: GARTENFEST

Stilnotwendigkeit der Zeit handelt. Wenn in Paris so gut wie in Berlin, in Worpswede, bei Paula Modersohn nicht weniger als in der Schweiz, in Holstein und Dangast, bei Südseereisenden und in Dresden, in Stuttgart ebensosehr wie in München die gleichen Erscheinungen auftreten, und zwar unbeeinflußt voneinander, so zeigt dies, daß man es nicht mit einer willkürlichen Mode zu tun hat und daß der Expressionismus, wenn man einmal diese Formel auf die Malerei unserer Gegenwart anwenden will, das innerlich notwendige Erzeugnis des beginnenden 20. Jahrhunderts ist.

Unsere Galerie steht, wie es die Pflicht jeder historisch aufgebauten Sammlung sein dürfte, den Äußerungen die-

ser, noch im Werden begriffenen Kunstrichtung zunächst abwartend gegenüber, hat aber durch die Sammeltätigkeit eines Privatvereins sich die Möglichkeit geschaffen, im Laufe des nächsten Jahrzehnts aus dem Vollen zu schöpfen. So können die Gemälde dieses modernen Saales einstweilen nur provisorische Bedeutung für den Bestand unserer Samm-



WALDEMAR RÖSLER: LANDSCHAFT

lung haben und manches unter ihnen wird sicher nicht als entgültige Erwerbung anzusehen sein, sondern dient bis auf weiteres nur dazu, die Richtung vorläufig zu illustrieren. Von den Künstlern, die, ursprünglich ausgehend vom Impressionismus, im Verlaufe ihrer Entwicklung immer energischer den Impressionismus zu überwinden trachteten, sind der Münchener *Albert Weisgerber*, der Ostpreuße *Theo von Brockhusen* und der Sachse *Waldemar Rösler* vertre-

ten. Das neuere München hatte in *Albert Weisgerber* seinen stärksten Repräsentanten. Ausgehend von der Tradition der Münchener „Scholle“ fand er, vornehmlich durch seinen Pariser Aufenthalt, Anschluß an die moderne Bewegung, die er aber ganz selbständig verarbeitete. Sein „Gartenfest“ gehört seiner vorletzten Entwicklungsstufe an, der Zeit, wo er das Monumentale, den großen Stil im Malerischen suchte, den er dann in seinen Sebastiansbildern, seinem „Hiob“ und seinem „Absalon“ verwirklichte. Hier, im „Gartenfest“, erscheint seine Kunst noch ein wenig zwiespältig. Aber die Mischung der Elemente, der strenge Aufbau des Bildganzen, vereinigt mit dem tiefleuchtenden Glanz des Kolorits, diese Mischung von malerischer Sinnlichkeit und fühlbarer Konstruktion im Architektonischen besitzt eine besondere Schönheit, die für diesen leidenschaftlichen Sucher nicht uncharakteristisch ist.

Als Pendant hierzu hängt eine Landschaft von *WALDEMAR RÖSLER*. Der hat mit München gar nichts zu tun, und das Bild hängt hier aus dekorativen Rücksichten. Aber die Tatsache, daß diese Wand, mit Slevogts Cortez-Bild in der Mitte als Ganzes so dekorativ wirkt, spricht dafür, daß diese beiden Bilder einem verwandten Stilempfinden entspringen. Und so herbe und zurückhaltend Röslers Landschaft auch aussieht, im Grunde wollte Rösler dasselbe wie Weisgerber, Überwindung des impressionistischen Natureindrucks zugunsten eines zwingenderen, notwendigeren Bildaufbaus. Wie die räumlichen Verhältnisse der Landschaft aus der Natur herausgerissen sind und fest und logisch zusammenstehen, wie die Farbe, scheinbar monochrom in Gelbgrün, in Wirklichkeit unendlich reich durch die vielen Zwischentöne, den Natureindruck vereinfacht und zugleich

verstärkt, dies spricht ein ganz starkes Stilempfinden aus, das vor der Landschaft zu neuem, intensiverem Erleben führt. Trotzdem Weisgerber über die blühendere Farbe verfügt, wirkt Röslers Landschaft durchaus nicht matt oder grau, das Starke in beiden Fällen beruht auf halb instinktiver Empfindung und halb bewußter Steigerung.
Daß auf dem Wege, den Rösler zuerst beschritt, eine Entwicklung möglich war, zeigt die Vorstadtlandschaft des Bremers *Heinrich Uhl*, welche das so gewonnene neue Übergangsniveau gut repräsentiert, ohne große Ansprüche zu machen. Auch *Theo von Brockhusen*, obwohl bedeutender als Uhl, kam während seines kurzen Lebens wohl nie recht eigentlich über eine achtbare Niveaukunst hinaus. Sein energisches Landschaftserleben versuchte er in Formeln zu bannen, die ihre Herkunft von van Gogh nicht immer verleugnen und in der Handschrift oft etwas unpersönlich anmutend. Die Zwischenstellung zwischen zwei Epochen hinderte ihn an der letzten Ausbildung seiner Persönlichkeit, welcher ein gewisses Maß von sinnlicher Naivität gefehlt zu haben scheint.
Mit den internationalen Kunsttendenzen seiner Zeit hat sich auch der Bremer *Rudolf Tewes* auseinandergesetzt, der in Paris ansässig war. In seiner „Sizilianischen Landschaft" und vor allem in seinem hervorragenden Selbstbildnis geht er auf eine neue, starke Koloristik aus, geschult sowohl an der energischen Struktur van Goghs wie an französischer Lichtkunst.
In Frankreich, wo ja seit einem Jahrhundert eine viel stärkere künstlerische Tradition lebt als in Deutschland, ward der jüngeren Generation der Anschluß an die Väter der neuen Bewegung leichter. Der Zusammenhang, der zwischen *Vlaminck* sowohl wie *Othon Frieß* und dem Groß-

meister Cézanne besteht, bleibt in den beiden Werken ihrer Hand deutlich und nur ein Bild von dem Matisseschüler *Jan Puy* strebt nach neuen Zielen. Die etwas rüde Zeichnung und die leuchtende, alle Tonalität scheinbar ignorierende Koloristik, die nicht ohne dekorativen Reiz ist, sprechen eine laute, wenn auch vielleicht überdeutliche Sprache.

Der Wille zur Monumentalität, wie er sich in allen diesen so verschiedenartigen Erscheinungen äußert, beherrscht ebenfalls die ideale Aktkomposition von *Karl Hofer*. Große Figurengesinnung mit architektonischem Aufbau, wie sie Hans von Marées im 19. Jahrhundert verwirklichte, erlebt hier eine neue Formung. Daß gleichzeitig eine tiefe und weiche Atmosphäre über dem Bilde liegt, deutet darauf hin, daß die neue Monumentalität sich damals an einem Scheiweg befand.

Neben Cézanne und van Gogh, und vielleicht noch einflußreicher als diese beiden ist der Norweger *EDVARD MUNCH*, der große Ahnherr der neuen Richtung. Auf ihn beruft sich die jüngere Künstlerschaft mit immer größerem Nachdruck. Schon vor der Jahrhundertwende hat-



EDVARD MUNCH: DAS KIND UND DER TOD

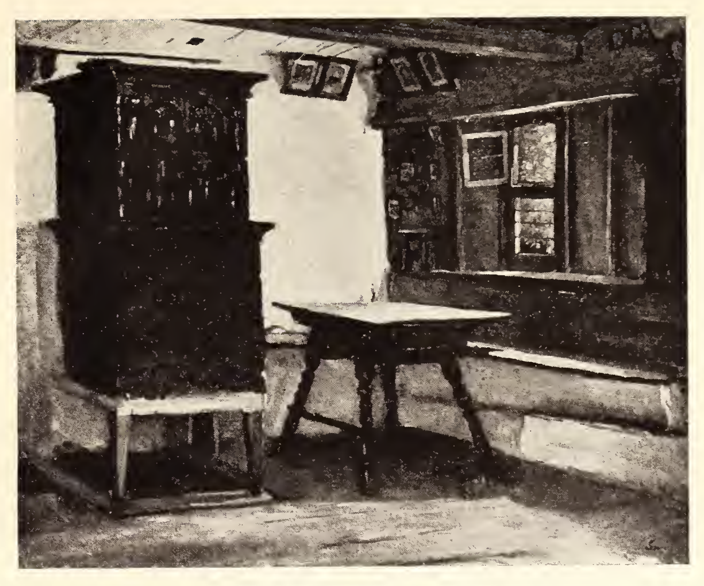
te Edvard Munch seinen Weg gefunden. In seinem Bilde „Das Kind und der Tod“ will Munch das Erlebnis der Seele zum Ausdruck bringen, rückhaltloser, unmittelbarer als die Generation vor ihm es empfunden und gekonnt hatte. Tragisches im Alltäglichen des Menschenlebens, Dramen, denen kein Mensch entgeht, sind seine Bildmotive. Dieses Kind, das das Entsetzliche des Todes zu ahnen beginnt, hält sich, erschrocken vor der fürchterlichen Stille, die hereingebrochen ist, die Ohren zu und starrt fassungslos ins Weite. Das Bild ist auf stärkste Kontraste gestellt, das herrliche frische Kind im Gegensatz zu der Toten hinten auf dem Bett — das war der Funke, an dem sich die schöpferische Phantasie des Künstlers entzündete. Und diesen Kontrast führt er durch, er bestimmt die Formensprache und den Farbenaufbau, vorn die starke Plastik und die blühende Farbe, hinten die schemenhaften Flächen und die weichen gebrochenen Töne, alles ausdrucksvoll und mit unauffällig symbolischer Gewalt. Man denkt gar nicht an das Grausige des Vorgangs, so still und leise, so sinnlich wohltuend spricht diese Kunst. Dies ist der neue Weg. Munch ward, zur Zeit seines ersten Auftretens, verschrien als ein brutaler Zyniker und als Barbar wie van Gogh, als ein Mann, der nicht zeichnen könne, keinen Farbensinn habe und nur Karrikaturen mache. Die edle Schönheit, die besonders seiner Farbensprache eignet, empfand man damals nicht, sie empfindet man erst, seitdem man mit der Stärke des seelischen Ausdrucks vertraut wurde. Denn keine Form ist bloße Form, sie läßt sich nicht trennen vom Inhalt, und diese Form ist inhaltlich bedingt und notwendig.

Was die moderne Kunst, zu deren Vätern Munch gehört, leisten wird, läßt sich heute, wie schon angedeutet, nicht mit solcher Bestimmtheit sagen, daß es für eine Galerie ge-

raten schiene, ihre Werke schon in größerer Zahl in ihre Bestände aufzunehmen. Dies muß und wird das nächste Jahrzehnt lehren, das wohl im Zeichen des Expressionismus steht. Daß etwas Ernstes im Werden ist, sieht man an der Kanallandschaft von *Heckel*. Hier ist eine neue Landschaftskunst am Werke, die aus ganz ungekannten Raumwirkungen mit ausdrucksvollster Liniensprache ihre Bilder baut, streng, vielleicht gewaltsam, aber sehr anregend als Erlebnis und nicht ohne malerische Sensibilität. Was Cézanne und van Gogh wollten, was Munch in seinen Landschaften verwirklichte, die Eroberung des Tiefenraumes als neues Bildmotiv, wird hier mit einfacheren abgekürzten Mitteln neu versucht. —

E. L. Kirchners Bild einer Segelregatta geht noch einen großen Schritt weiter als Heckels Kanallandschaft. Der Natureindruck spielt hier im Bilde kaum noch irgendwie eine Rolle als Aufbau im Bilde. Es ist bloße Anregung, bloßes Erinnerungsmotiv geworden. Aus der Vorstellung und Erinnerung heraus gestaltet der Künstler ein Erlebnis, die entscheidenden Akzente in Linien, Bewegung und Farbe selbstherrlich übertreibend, verdichtend und steigernd, und so gewinnt er aus diesen Elementen seines Empfindens eine Formel von halb symbolischer, halb dekorativer Ausdruckskraft, deren Schönheit wesentlich wohl in der gleichmäßigen Durchführung eines formal symbolischen Hauptmotivs beschlossen liegt. Die gleichmäßige Füllung der Bildfläche nach dem Vorzeichen eines beherrschenden Empfindungsmotivs spielt in der Struktur der neuen Malerei eine beträchtliche Rolle und gibt diesen neuen Bildern jenen Charakter von Strenge und Festigkeit, den diese Künstler an den Arbeiten der früheren Generation, einerlei ob mit Recht oder Unrecht, vermissen. Sie

wollen die ursprüngliche, schöpferische Empfindung unmittelbar und ungebrochen in ihren Bildern zum Ausdruck bringen. Es ist in diesem Sinne auch verständlich, daß in der neuen Malerei der geistig bedeutende und pathetische Gegenstand über den Realismus hinaus wieder in hohem Ansehn steht. Das Vorwiegen biblischer und religiöser Stoffe, die man in der ganzen modernen Kunst feststellen kann, hat wahrscheinlich solche Gründe: Die schöpferische Empfindung kommt natürlich bei großen geistigen Gegenständen stärker zum Ausdruck als gegenüber der alltäglichen Wirklichkeit. Ein Gemälde wie das eines ekstatischen Mönches von der Hand des Bremers *Dietz Etzard*, bietet ein persönlich sehr interessantes Beispiel für die Art. Die innere Erregung des seelischen Vorganges äußert sich in allem Formalen mit gleicher Inbrunst, in der Haltung der Figur und des Kopfes, im Ausdruck des Gesichts und der Hand nicht weniger als in der Führung der Flächen und in der inneren Leuchtkraft der Farben. Überall findet man den gleichen Grad von Aufregung und Gespanntheit. In solchen Bildern ist die neue Geistigkeit durchdrungen mit gleichmäßiger Formgestaltung auf Grund des ursprünglichen schöpferischen Erregungsmotivs.



JOHANNES SPERL: ZIMMER

DER WASHINGTON-SAAL

Der anstoßende Oberlichtsaal trägt seinen Namen von dem mächtigen Historienbilde, mit dem die Bremer Kunsthalle groß wurde: „Washingtons Übergang über den Delaware", von dem Düsseldorfer *Leutze* gemalt und im Jahre 1863 erworben. Innerhalb seiner Gattung, mit der unsre Zeit ja im allgemeinen nicht viel anzufangen weiß, stellt das Bild doch eine der allerbesten Leistungen dar. Man muß an Piloty und Kaulbach und die andren einst so gefeierten Größen der Historienmalerei denken, sich klar machen, wie ungenießbar all das heute geworden ist, um vor diesem großen Stück Leutzes die schlichte, klare Einfach-

heit in der Erfassung des historischen Vorganges, den starken Schwung der Komposition und das nicht nur solide, sondern auch noble Malhandwerk gebührend zu schätzen. Von jener anmaßenden falschen Pose und von dieser fatalen Bühnenregie, die sonst allen Historienbildern gemeinsam sind, finden wir hier kaum eine Spur. Und wenn solche Vorzüge vielleicht nur in der Abwesenheit von Fehlern bestehen, man darf Shakespeares Wort zitieren: „The best of that kind are but shadows."

Historisch, wenn auch in einem andren Sinne, mutet uns heute nun auch der übrige Inhalt dieses Saales an: Hier wurden die Repräsentanten einer nun auch schon historisch gewordenen Epoche oder vielleicht nur Episode jener Münchener Malerei vereinigt, die seit den achtziger Jahren zeitweise in Deutschland alles beherrschte. Manches davon ist wieder abgewandert in andere Räume, und manches hat vor der schärferen Kritik heutiger Ansprüche an Galeriereife überhaupt nicht standgehalten. Diese Münchener Malerei, die in Lenbach ihren Ahnherrn verehrt und in der Kunstgesinnung, die von ihm ausging, sucht vor allen Dingen den schönen dekorativen Effekt, manchmal mit Betonung altmeisterlicher Wirkung wie in *Lenbachs* „Voluptas", manchmal mit moderner Farbenfreude und monumentalisierender Geste wie in *Stucks* virtuosem „Bacchanal". Die dekorative Gesinnung hat schließlich auch Lenbachs eigentlichstes Gebiet, das Bildnis, ergriffen und das Psychologische immer mehr zurückgedrängt, ja schließlich aufgesogen. In seinem Bismarckporträt wird das Eigentliche, Wesentliche des Mannes kaum noch lebendig, trotz der imposanten Haltung. Lenbach kannte Bismarck schließlich so auswendig, daß er bei all den vielen Wiederholungen dieser Figur das Innerliche nicht mehr so recht durcharbeitete und sich an

dem summarischen, mit großem Können hingesetzten Effekt Genüge tat und keine tiefen, künstlerischen Probleme mehr sah. Man braucht diese Münchener Art, wie sie beispielsweise in *Exters* „Kleine Judith“, in *Sambergers* „Jeremias“, *Hengelers* „Ruhe auf der Flucht“, in *Marrs* „Knabenbildnis“, in Dills Landschaft und *Zumbuschs* „Johanna“ auf die verschiedenste Weise sich äußert, nicht zu ignorieren. Offenbar entsprach sie einem Bedürfnis der Zeit, denn in andren Ländern blühte sie gleichzeitig. Der in Paris geschulte Spanier *Zuoloaga*, der das bravouröse Bildnis der „Schauspielerin Consuelo“ gemalt hat, der Engländer *Shannon*, der den Sammler Forbes porträtierte, und der — äußerlich — von Whistler herkommende *William Rothenstein* gehören ebenso wie *Douglas Robinson* mit seinem Frauenakt derselben Richtung an, die geschicktes Können, kultiviertes Atelier und ausgesprochenen,



FRANZ VON LENBACH: VOLUPTAS

manchmal sehr ausgesprochenen Geschmack vereinigt. Aber man darf bei aller Anerkennung doch nicht übersehen, daß durch das starke Dominieren dieser schnell populär gewordenen Richtung das Beste der alten Münchener Malerei etwas in den Hintergrund gedrängt und zeitweise vergessen wurde. Die feine malerische Empfindung, seit den sechziger und siebziger Jahren, seit Leibl und Trübner, Schuch und Thoma, seit Diez und Löfftz in München zu Hause, hat nicht minder Schaden gelitten, als das halb heroische Stilgefühl, das in Rottmanns großen Landschaftskompositionen lebt. Und jene Intimität des Landschaftsgefühls, die auf der Basis von Fontainebleau und von Hans Thoma, in *Schleichs* „Isarlandschaft" und *Baers* „Vorfrühlingsabend", vor allem in *Toni von Stadlers* „Alpenvorland" zu so feinen Leistungen führte, ging ebenso verloren wie *Albert von Kellers* kultiviertes, solides Malertemperament, von dem eine kleinere Replik des berühmten Pinakothekbildes „Chopin" und ein durch den Reiz des Studienhaften bezaubernder „Krankenbesuch" Zeugnis ablegen. In *Hugo von Habermann,* der später zum Führer der Münchener Sezession werden sollte, ist dann das Problem akut geworden. Seine spätere Manier fehlt zwar in unserer Galerie, ohne daß dieses Fehlen schmerzlich empfunden würde. Dafür aber legen seine früheren Arbeiten, die Studie zu „Judith und Holofernes", das „Küchenstilleben" und die „Dame im Atelier" stärksten Beweis ab von seinem angeborenen großen Malertum. Besonders die „Dame im Atelier", trotz ihrer äußeren Unscheinbarkeit, enthüllt immer feinere und tiefere Reize, durch die überraschende solide Zeichnung, die originale Koloristik und die schön behandelte Materie. Dies steht auf derselben kultivierten Höhe wie Albert von Kellers Kunst, ist vielleicht aber noch um

einen Ton temperamentvoller. Solche Werke können und wollen nicht konkurrieren mit den starken Effekten der späteren Münchener Malerei.



ALBERT VON KELLER: KRANKENBESUCH



ANDREAS ACHENBACH: WESTFÄLISCHE WASSERMÜHLE

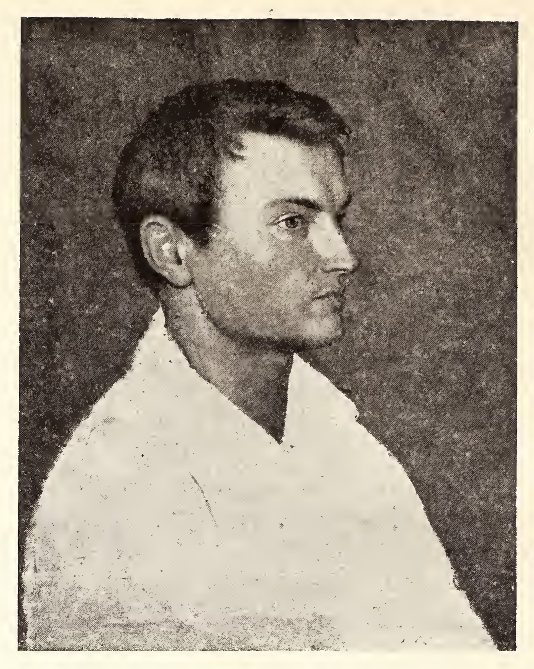
DIE ACHENBACHS UND DAS GENREBILD

Bei der Führung durch jede Bildergalerie, die dem Lebendigen dienen soll, kommt immer der Augenblick, wo die Dinge sich hart im Raume stoßen. Wenn unser Leitfaden bis hierher im allgemeinen örtlich Zusammenbefindliches besprach und dabei doch im großen und ganzen die Hauptschulen und Hauptgruppen der neueren Kunstentwicklung einigermaßen logisch zusammenhalten konnte — hier ist jetzt der Punkt, wo dieses ruhige Fortschreiten von Entwicklungsstufe zu Entwicklungsstufe unmöglich wird, wo wir historisch gewandt ein wenig rückwärts schreiten müssen. Die Seitenlichträume, in deren erstem wir Toni Stadler und Albert von Keller, die kleinen Bilder von Hugo von Haber-

mann und die großen Landschaften von Baer, Schleich und Rottmann aufsuchten, enthalten jene Kunst des 19. Jahrhunderts, die eigentlich nicht mehr modern ist, und die uns langsam zurückführt bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. — Zunächst ist da das Kabinett der deutschen Malerei um 1860, der Malerei jener Epoche, die vor der großen Münchener Blütezeit die herrschende und tonangebende war, Düsseldorf mit seinem Genre und mit seinen Achenbachs. Über die Kunst der Achenbachs denkt unsre Zeit, so scheint es, ein wenig ungerecht. Gewiß haben beide, Andreas sowohl wie Oswald, ihr Talent in späteren Jahren etwas stark industrialisiert und für den Kunsthändlerverkauf gemalt, wobei ihnen die Kunst dann ein wenig abhanden kam. Aber Talent hatten sie beide, und sie waren einstmals Neuerer. Wir dürfen nie vergessen, daß sie zur Zeit ihres Auftretens als Realisten verschrien waren — Realisten auch sie! —, und einer unnatürlich gewordenen, theaterhaft arrangierenden Kunst wieder das frische Naturgefühl, die intime Beobachtung des Wirklichen und den entwickelten Sinn für Farbe entgegensetzten. *Andreas Achenbachs* „Westfälische Wassermühle“ sagt, wie diese Kunst es in ihren besten Tagen meinte: Ehrlich und intim, stimmungsvoll und getragen von feinem Kolorismus und voll Andacht vor der Natur. Hobbema ist besser, weil er einfacher und großzügiger ist. Aber das liebevolle Sichversenken in den Reiz des Einzelnen war für die damalige Generation überhaupt die einzig mögliche Form von Naturliebe, dieses Geschlecht war naturfern gewesen, und ehe das Ganze wiedererobert werden konnte, mußte der Sinn für das Einzelne erst einmal wieder geweckt werden in Deutschland. Das ganz Große gab dann Hans Thoma, der ungefähr da einsetzte, wo Andreas Achenbach in seinen besten Lei-

stungen aufhörte. Wieviel Talent, wieviel koloristisches Empfinden ein nachher so unerträglich routiniert gewordener Mann wie *Oswald Achenbach* besaß, sieht man, wenn man aus seinem großen Neapelbilde einzelne Partien herausnimmt. Farbenglanz von großer Noblesse verbindet sich mit geschicktem technischen Können. Daß trotzdem das Bild unwahr wirkt, liegt an dem Fehlen des Sinnes für das Ensemble, der allgemeinen damaligen deutschen Krankheit. Besessen hatte er auch dies einmal in jungen Jahren, als er, achtzehnjährig, das kleine „Seeufer" malte, eine einfache poetisch-malerische Stimmung, nur in großen Massen gesehen, mit starkem Gefühl für die träumerische Lichtwirkung, eine Erinnerung an Daubigny und den paysage intime der Schule von Barbizon. Was der berühmt gewordenen Landschaftskunst der Achenbachs fehlte, erreichte auf eigenen Wegen dann *Gustav Schönleber*, dessen „Fischerflotte bei Murano" ein Oswald Achenbachsches Motiv in frischer künstlerischer Weise behandelt, und das durch die malerische Einheit hoch über den gangbaren Bildern der Düsseldorfer steht. Erreicht hätte es wohl auch Oswalds jung verstorbener Schüler *Karl Seibels*. Seine „Viehweide", ein Bildentwurf, geht aus von der besten, wenn auch nicht berühmtesten Düsseldorfer Tradition, wie sie damals Burnier und Gregor von Bochmann darstellten. Die starke Vereinfachung der Stimmung, das Zusammenziehen der malerischen Massen und Flächen mit dem schönen Herausleuchten der Farben aus dämmerigem Grunde, diese schlichten Dinge konnte er bei seinem Lehrer unmöglich lernen. Dessen Effekthunger wäre dergleichen alltägliche Schönheit sicher nicht brillant genug erschienen. *Eugen Dückers* „Ostseestrand" steht Oswald Achenbach an koloristischem Geschmack im

einzelnen nahe, leidet aber an derselben Gefühllosigkeit im Zustreichen der Flächen, auf denen malerisch nichts passiert.
Noch niedriger als die Durchschnittsleistungen der Düsseldorfer Landschafterschule wertet man heute die Erzeugnisse der in Düsseldorf beheimateten Genremalerei. Wohl mit Recht. Wenn man auch einem Bilde wie *Dunckers* „Bettler vor dem Amtmann" die richtige Zeichnung und einen gewissen Geschmack für Ton und Farbe im einzelnen nicht abstreiten mag, das alles sagt doch so wenig, so lange Farbe, Ton und Licht nicht zu Hauptträgern der Bildempfindung gemacht werden, sondern nur Zutaten bleiben für die Illustrierung irgendeines Vorgangs, der uns nicht einmal gegenständlich interessiert. Ob eine solche Anekdote „Politiker" heißt und von dem Belgier *Madou* stammt, ob sie „Holländische Kirmeß" getauft und von dem Niederländer *Reyntjens* gemalt ward, ob das eine Stück etwas angenehmer wirkt als das andre — dies bleibt gleichgültig für die wirkliche Geschichte der Kunst. Am Gegenstande liegt es nicht. Man kann auch als Genremaler ein guter Maler sein. Diez in München war es, und sein Schüler *Breling* beweist mit seiner „Rast am Waldrand", zu welch feinen Leistungen die gute Münchener Malkultur auch auf diesem Gebiete fähig war. Die Anekdote ist zurückgedrängt und malerisch aufgelöst in ein schönes Spiel von Licht und Farbe. Und der aus der Generation vor Diez stammende *Bürkel* hat in seinem „Wütenden Stier" ein Bild gemalt, in dem das frische Naturempfinden durch die stark pointierte Anekdote kaum geschwächt erscheint.



JOHANN FRIEDRICH OVERBECK: BILDNIS EINES JÜNGLINGS

DIE MALER UM 1830 UND DIE NAZARENER

An der Wiedereroberung einer gesunden Wirklichkeitskunst, um welche sich die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland an verschiedenen Orten ehrlich mühte, hat München und die Münchener Akademie nicht geringen Anteil. Allerdings war der Weg, auf dem die Münchener schritten, nicht so selbständig, wie etwa das Vorgehen der Dresdener mit *Caspar David Friedrich*, von dessen Hand

die Galerie im nächsten Kabinett ein nüchtern-romantisches „Felsental“ besitzt, oder wie die Wiener mit *Feroinand Waldmüller*, der mit zwei kleinen, allerdings recht durchschnittlichen Bildnisarbeiten vertreten ist. Die Münchener waren kunsthistorischer, sie suchten Anlehnung bei den alten Holländern, und man kann vor *Wilhelm von Kobells* „Viehweide“ an Cuyps Goldton denken, und vor *Max Josef Wagenbauers* „Rindern auf der Weide“ an Potters hellen Silberton. Aber die Natur ist in diesen Werken doch lebendig, und die bürgerliche Kunst der Holländer ist außer der Natur die einzige Lehrmeisterin, wenn es sich darum handelt, erst wieder Wirklichkeit in eine Kunst zu bringen, die den Zusammenhang mit dem Leben verloren hatte. Manches, was anderswo erst mühsam wiedergefunden werden mußte, konnte auf diese Weise als Schulgut übernommen werden. An diesem allgemeinen Mangel an Tradition liegt es, wenn auch die beste malerische Gesinnung, die damals allerorten wieder lebendig wurde, nur in den seltensten Fällen, nur bei ganz großen Begabungen, sich über den Charakter von Provinzialismen erheben konnte. In Bremen fehlten solche Begabungen ganz, und so haftet den Arbeiten von *Menken, Papendiek* und *Hampe* bei aller Tüchtigkeit doch etwas Befangenes an. Daß *Dreyers* Ansicht von „Tivoli“ besser wirkt, hat seine Ursache wieder in einem Zurückgreifen auf eine Tradition: Dieser erfahrene Künstler setzte die Malerei einer realistischen Gruppe von Deutschrömern, wie Koch, Reinhart und Reinhold, nicht ohne Glück fort. Aber alles dies verschwindet neben einem aus derselben Zeit stammenden kleinen Bildchen des Berliners *Karl Blechen*, „Schadows Atelier“. Hier ist ein großes Talent am Werke, ein Mann von eigenen Gnaden, der neue Wege suchte und fand. Alles, was in der Nähe hängt, wirkt plötzlich trok-

ken und beschreibend neben diesem Stück Landschaft, das nur als Licht und Farbe empfunden ist, ganz hell, ganz schwebend in Licht und Schatten, voll bewegter Atmosphäre, von zarter Kraft im Kolorit, im Zeichnerischen lebendig suggestiv, im Malerischen vollströmend und breit. Das ist Impressionismus, jener Impressionismus, der sich in jedem Menschenalter des 19. Jahrhunderts einmal hervorwagte, jene frische Anschauung, die auch den jungen Menzel beflügelte, und die schließlich in der Kunst Liebermanns und Slevogts Triumphe feierte. Daß dieser deutsche Impressionismus, der um 1900 herum dann mächtig wurde, nicht, wie seine Gegner so gerne sagen, französischer Import war, sondern in Deutschland Heimatrecht besaß, wird durch diese Ahnenreihe, Menzel und Blechen, schlagend bewiesen. Blechen war der Vorläufer in einer Zeit, wo alle Welt noch andre Wege ging. Man braucht deshalb die andren Wege nicht gering zu achten. Wenn wir im nächsten Kabinett vor der Wand stehen, auf der vier Landschaften aus dem Jahrhundert vereinigt sind, zwei von Lessing, eine von Valentin Ruths und eine von Schirmer, sehen wir, wie viele Wege der deutschen Landschaftskunst möglich waren. *Valentin Ruths*' feine Tonkunst, *Lessings* zeichnerisch nach dem Heroischen strebende Stärke und *Schirmers* romantisch glühende Farbenpracht stören sich ge-genseitig nicht. Und vollends vor *Ferdinand von Oliviers* „Deutschem Städtchen“ und vor *Ludwig Richters* Meisterwerk, der „Rast der Pilger am Waldrand“, empfindet man, daß dieses Blechensche Vorläufertum einstweilen nichts war als eine reizvolle Episode. Hier lebte das Eigentliche des deutschen Naturempfindens in seiner ganzen Reinheit, und hier liegen auch die Wurzeln jener Kräfte, die Hans Thoma so groß machten. Starke Naturfreude, innigstes Versenken ins Einzelne, lebhaftestes Emp-



LUDWIG RICHTER — RAST DER PILGER AM WALDRAND

finden für das Große und Weite der Landschaft vereinen sich hier zur Harmonie. Das Naturgefühl dieses Menschen, dieses berühmten Kleinmeisters Ludwig Richter, war so stark, seine Kunst und sein Können so diszipliniert, daß er über der liebevollsten Durchbildung der Details die Schönheit des Ganzen nicht aus den Augen verlor. Ein herrlicher Sommertag mit Sonne über den Feldern und kühlenden Schatten unter den Eichen, mit blauer Luft und bunten Blumen und verschwiegenen Winkeln am Wasser, alles, was Jean Paul poetisch beschreiben konnte, ist hier einheitliche Anschauung geworden. Die große Klarheit der Erscheinung, die Richter sich unter dem Himmel Italiens ausgebildet hatte, ward hier in sein geliebtes Deutsch übertragen. Rom hat ihm nicht geschadet, er war stark genug, alles Römische, alles Deutschrömische von damals aufzunehmen und doch er selber zu bleiben. *Franz Drebers* italienische Landschaftsstudie, die daneben hängt, sieht auch aus wie ein echtes deutsches Bild. Wenn manche Künstler damals wie heute behaupteten, die Fremde Rom sei gefährlich, so lag die Schuld durchaus nicht immer nur an Rom und an der Fremde.

Für manche deutsche Künstler von damals war Rom überhaupt erst die Lebensbedingung. Die Nazarener, die am Anfang der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts stehen, sind nur in Rom denkbar, in römischer Luft, im dauernden Verkehr mit den Werken der alten Italiener, in dieser Stadt, wo einst eine große Kunstgesinnung einen großen, hohen Stil ermöglichte. Und gerade an diesem hohen Stil fehlte es im neuen Jahrhundert, dieser Stil sollte wiedergefunden werden durch ein Zurückgehen auf reinere, edlere Zustände, als sie das neue Jahrhundert zu bieten schien. Wir wissen heute, daß die Nazarener mit ihrer Forderung nach dem

großen Stil nicht zum Ziele gelangten, und daß dieses Versagen nicht nur an der Ungunst der Verhältnisse lag und an dem Unstern, der über ihren großen Aufträgen waltete, sondern auch an einer inneren Unzulänglichkeit, an einem Mangel an Naturgefühl. Aber trotzdem bleiben die Arbeiten dieser frommen Nazarener, die sich sittlich und künstlerisch in eine, wie sie meinten, reinere Zeit zurückversetzten, auch für das 19. Jahrhundert höchst beachtenswerte Leistungen, und manche Zeichen der Zeit deuten darauf hin, daß das 20. Jahrhundert ihnen wieder größere Ehren erweisen wird. Die große reine Komposition mit strengem Massenaufbau und großem Schwung im Gesamtrhythmus der Linie, wie sie *Overbecks* „Findung Mosis" und *Näckes* „Rahel und Lea" auszeichnen, waren der Kunst des 19. Jahrhunderts im weiteren Verlaufe ein wenig verlorengegangen, ebenso wie die klare Sprache der reinen, ungebrochenen Farbe im Sinne eines dekorativen Kolorismus. Das mußten Feuerbach und Böcklin, jeder für sich, erst wieder erobern, und das sind schließlich Dinge, die auch den Heutigen ebenso teuer geworden sind wie die Behandlung der großen Gegenstände schlechthin. Selbst ein Bild wie *Schnorr von Carolsfelds* „Reiterkampf", mit dem die Generation um 1890 herum zunächst so wenig anzufangen wußte, kommt heute aus denselben Gründen wieder zu Ehren. Und hinter dieser Gedankenkunst stand doch manchmal auch eine blutvolle Anschauung des Wirklichen, wenigstens auf dem Gebiete des Porträts. *Overbecks* „Jünglingskopf" hat bei solidem Können soviel innere Struktur, soviel großen Stil, soviel seelischen Ausdruck, wie sie im ganzen Umkreis des 19. Jahrhunderts dann nur bei den großen Künstlern wieder getroffen wurden. Werke von dieser Charakterstärke stehen über aller bloß historischen Gerechtigkeit.



LUCAS VON LEYDEN: DANIEL ALS RICHTER

DIE ALTEN MEISTER

Dasselbe, dieses Unzeitgemäße, ist es nun auch, was unsre Sammlung alter Meister so lebendig macht. Sie ist nur klein und wird nicht mit derselben Leidenschaft systematisch ergänzt wie die moderne Abteilung. Aber dafür hat sie auch den einen Vorzug, daß ihr der Ballast, den größere Galerien unweigerlich bergen, so gut wie ganz fehlt. Bilder, die nur „historisch interessant" sind — das Bedenklichste, was sich von aller Malerei sagen läßt —, sind in der Minderzahl und werden immer mehr in die Nebenräume und Depots verbannt, so daß auch diese Abteilung schließlich nur das enthalten wird, was Menschen, nicht nur Gelehrten, Freude machen kann.

Es entspricht der norddeutschen bürgerlichen Kunstpflege,

daß sich in dieser Hansestadt die Werke der alten deutschen und der niederländischen Meister einer besonderen Wertschätzung erfreuten, und daß dagegen die alten Italiener fast vollkommen zurücktreten. Und unser Besitz an alten Bildern ist fast ausnahmslos alter bremischer Privatbesitz, der nur gelegentlich von außerhalb ergänzt wird.
Das Kostbarste ist in dem ersten Seitenlichtkabinett vereinigt, dem sogenannten Dürerzimmer. Umgeben von Cranach, Altdorfer und Beham hängen da in einem Rahmen zwei Altarflügel von *DÜRER* mit stehenden Heiligenfiguren. Zu welchem Altar sie einstmals gehört haben, weiß man nicht, ein Mittelbild ist nicht bekannt, und es ist noch nicht einmal sicher, ob der Altar überhaupt jemals als Ganzes existierte — der eine Flügel mit dem heiligen Onuphrius ist unfertig geblieben. Wir haben Werke des jungen Dürer vor uns, aus der Zeit ungefähr, als er, siebenundzwanzigjährig, die Apokalypse illustrierte. Der Wüstenheilige Johannes der Täufer, monumental dastehend, ist eine echte Dürersche Gestalt, groß und herrisch im Ausdruck mit stark durchgearbeitetem Körper, sehnigen Gliedern, betonten Gelenken und mächtig modelliertem Kopf. Trotzdem Dürer damals noch Gotiker war, spürt man hier im ganzen doch schon das neue Menschentum der Renaissance. So fest, so denkmalsmäßig stehen sonst gotische Gestalten nicht, und bei aller Eckigkeit im Kontur hat die Gestalt soviel Gesamtschwung, soviel Ausgeglichenheit in den Gewichten, daß man hier von Dürers neuer Bildauffassung reden darf. Das Bild wirkt harmonischer, als die Gotik sonst ist, und Dürers italienische Erinnerungen, selbständig verarbeitet, sind fruchtbar geworden. Kein Mensch damals besaß soviel Gefühl für das Körperliche, für das Organische, für das Funktionierende im Körper. Wie die Füße nicht nur in ihrer



DÜRER: JOHANNES DER TÄUFER

Form, sondern auch ihrem Dastehen verstanden sind, das ist echt Dürersche lebendige Anschauung und Empfindung. In der Farbe wirkt das Bild merkwürdig ruhig, die Farbe dient dem Aufbau als Begleitung, das Rot, der einzig sprechende Ton, bildet gleichzeitig Fundament, Aufbaulinie und Dach des Ganzen. Es ordnet und beruhigt. Die andre Tafel, unfertig und zu großen Teilen in der Untermalung stecken geblieben, verrät manches von Dürers malerischen Geheimnissen. Sie ist sehr weich behandelt, und über derart malerisch weichen Untergrund legte Dürer dann die immer plastischer werdende Modellierung, die immer eindeutigere lineare Zeichnung.

An einer Seitenwand findet man noch eine Arbeit von ihm, einen Christuskopf, nicht ganz von

Übermalungen frei, aber auch sonst, trotz unbezweifelbarer Echtheit, etwas befremdend: Es ist einer von jenen konstruierten Köpfen (aus dem Jahre 1515) in denen Dürer durch Anwendung eines Proportionsschemas dem menschlichen Idealtypus nahezukommen trachtete. — Von Dürers Schüler *BARTHEL BEHAM* stammt ein Jünglingskopf, eines der sehr seltenen Bilder seiner Hand, ein typischer Vertreter des Reformationsbildnisses. Es wirkt sehr imposant in der Eindeutigkeit der Auffassung, in der machtvollen Modellierung, dem lebendigen Blick und der höchst ausdrucksvollen Zeichnung. Die romantische Seite der deutschen Renaissance, wenn man so sagen darf, vertritt ein bezauberndes Frühwerk des Donaumeisters *ALBRECHT ALTDORFER*, eine „Geburt Christi“. Eine Szene voll Heimlichkeit und guter Laune, die stille Andacht der anbetenden Maria, die schöne Stimmung der phantastischen Mondscheinlandschaft wird immer wieder reizvoll unterbrochen von dem Chor der Engel, die ihr fröhliches Wesen treiben, dem Kind, das da unten friert und hart liegt, Bündel vom Strohdach herunterwerfen und dabei in ihrem eigenen Vergnügen nicht zu kurz kommen. Gewiß ist in diesem Bilde zeichnerisch noch nicht alles in Ordnung, das konnte der junge Maler damals noch nicht recht, und er hätte es wohl nicht allzu ernst genommen, wenn ihm damalige Pedanten eine Anzahl von Zeichenfehlern nachgewiesen hätten. Der große, märchenhafte Zauber seiner Schöpfung war dadurch nicht zu zerstören. Die Korrektheit bedeutet nicht alles in der Kunst, und das tiefe Verständnis für das Organische war damals durchaus noch nicht Allgemeingut, das wurde es in eben jenen Jahren erst durch Dürers Taten. Ausdruck der Form stand damals höher. Und wer vor *CRANACHS* „Männerbildnis“ aus dem Jahre 1514 festgestellt hat, daß — vielleicht — die Hände

zu klein sind, hat noch gar nichts vom Wesentlichen festgestellt. Diese bohrende Energie, mit der die eigenwilligen Eormen des Schädels umgepflügt sind, diese starke Sprache der Linien an Augen und Mund, sie sind die wesentlichen Dinge, die den merkwürdig erregten Ausdruck tragen, und ohne die jenes leidenschaftlich Gespannte der seelischen Verfassung nie zum Sprechen käme. Was bedeutet angesichts solcher Werte das heute lernbare Wissen eines Zeichenlehrers! Die Künstler damals lebten in ihrer eigenen Welt. Cranachs „Dreifaltigkeit" behandelt ein altes, geläufiges Thema von dogmatisch-symbolischer Art. Aber man merkt es gar nicht, so naiv erscheint diese zarte Vision der göttlichen Dreieinigkeit, die da wie eine Wolke in einem Traum über einer herrlich irdischen Landschaft schwebt, reich und sprühend in der Zeichnung und kostbar leuchtend in dem funkelnden Glanz der Farbe. Man hat bei Cranach oft das Gefühl, er habe aus seinem Talent nicht alles gemacht, was in ihm lag. Vor solchen Werken aus seiner Jugendzeit — und beide Bilder gehören der Zeit um 1515 an — spürt man den Atem eines großen Genius, den seine späteren, oft mit Hilfe von Gesellen fertiggemachten Arbeiten nur allzuoft vermissen lassen. Wie ernst, wie großartig der Mann in dieser ersten Periode seines Schaffens sein konnte, empfindet man vor dem großen „Schmerzensmann", der aus dem Bremer Dom stammt. Erschütternd im Ausdruck, hinreißend in der einfachen Monumentalität der Gestaltung und tröstend in der wunderbar vergeistigten Sprache der Farbe. Dies gehört mit zum Größten von aller kirchlichen Malerei. In diesem Punkte hört der so oft betonte Unterschied zwischen germanischer und romanischer Kunstauffassung auf, bedeutungsvoll zu sein. Solche Tiefe der Empfindung war in der ganzen Zeit damals am Werke, und es

wäre Vermessenheit, sie den später allerdings oft äußerlich gewordenen Italienern abzustreiten. Der Madonnenkopf von *BARTOLOMMEO MONTAGNA*, einem Vicentiner, der sowohl dem Paduaner Andrea Mantegna wie dem Venezianer Giovanni Bellini nahe steht und damit in den Gesichtskreis unseres Schutzherrn Dürer gerückt wird, lebt von der gleichen Größe der inneren Empfindung und von der gleichen Getragenheit des Stils. Wohl hat dieses Fragment aus einer Anbetung Christi nicht die harte, tiefe Energie der germanischen Formensprache, dafür aber eine schöne malerische Atmosphäre, wie sie Dürer als Vorbild vorschwebte, wenn er an Venedig dachte. Wir kommen von Dürer nicht los, auch wenn wir uns nun zu den Niederländern wenden. Da hängt, in der Nähe von Dürer und Cranach, ein kostbares Bild von *LUCAS VON LEYDEN*, Dürers



ALBRECHT ALTDORFER: GEBURT CHRISTI

Zeitgenossen und persönlichem Freunde. Es stellt „Daniel als Richter“ dar, jene alttestamentarische Szene, wo der kluge Judenknabe einem Richterkollegium beweist, daß das Urteil über die fälschlich des Ehebruchs angeklagte Frau ein Irrtum war, denn der eine Zeuge habe so ausgesagt und der andre anders. Lucas von Leyden ist ein glänzender Erzähler, drastisch in der Herausarbeitung des entscheidenden Moments, ungeheuer sprechend und vielseitig im Charakterisieren und in der Physiognomik. Auch wenn man nicht weiß, um welche Geschichte es sich handelt, sieht man sofort, daß hier ein kluger Junge einer Anzahl würdiger Personen etwas beibringt, und daß er mit seiner erregten Überzeugungskraft die verfolgte Unschuld beschützt. Das Bild, aus derselben Zeit stammend wie das Berliner Schachspiel, übertrifft dieses berühmte Stück noch durch die klarere Leuchtkraft der Farben und das Fehlen der störenden schwarzen Schatten und gehört unbedingt zu den besten alten Gemälde unsrer Galerie, trotz ziemlich weitgehender Verputzungen. Als eines der ältesten Beispiele der niederländischen Genrekunst — und die alttestamentliche Szene ist rein genremäßig aufgefaßt — besitzt es außerdem noch große historische Bedeutung. Wie dieses Genremäßige, das den Holländern und ihrer Beschaulichkeit eingeboren ist, sich dann im 17. Jahrhundert weiterentwickelte, sieht man an einigen guten Proben von Jan Steen, Cornelis Dusart und Terborch: Die Zuspitzung des Anekdotischen und Momentanen hört langsam ganz auf, schließlich hat man es nur noch mit dem rein Zuständlichen, der reinen Sittenschilderung zu tun. Daß auf dem kostbaren Frühbild *Terborchs*, den „Trictracspielern“ nicht nnr gar nichts passiert, sondern daß man auch von den sechs vorhandenen Personen nur bei zweien die Gesichter sieht, zeigt, wie gegenstandslos in der Hoch-

blüte der niederländischen Malerei das Interesse geworden war: Der Gegenstand und das, was man sich dazu denken kann, ist nichts, die künstlerische Darstellung, das Spiel von Ton und Farbe, von Linie und Rhythmus ist alles. Auf *Dusarts* „Quacksalber" (im nächsten Zimmer) passieren ja noch eine Menge Kleinigkeiten. Aber man merkt sie nicht, sie gehen unter im farbigen Gewimmel des Ganzen und der bewegten Gesamtzeichnung, und auch in *Jan Steens* prachtvoll erhaltener „Liebeswerbung" mit ihrer für Steen sehr noblen Koloristik ist die Anekdote bis auf ein Mindestmaß zurückgedrängt. Der Gegensatz in den Gesichtern ist vornehmlich künstlerisch formal empfunden und so diskret behandelt, daß er ebensowenig wie bei Leibls berühmten Bild vom ungleichen Paar den wahren Inhalt stört: Ausdruck ohne Aufdringlichkeit. — An der Wand, wo Terborchs „Trictracspieler" hängen, hat man Gelegenheit, zwei Richtungen der niederländischen Landschaftsmalerei miteinander zu vergleichen. Jakob von *Ruisdaels* „Schloß Bentheim", hinreißend durch den wunderbaren Gesamtton, wirkt durchaus pathetisch und stilisiert in der großen, einheitlich bis ins Letzte durchgeführten Komposition, dem rhythmischen Aufbau und der tiefglühenden Gesamtstimmung. *Jan Vermeer van Haarlems* Landschaft sieht dagegen wie frische, helle Wirklichkeitskunst aus. Vermeer gibt ein Anschauungserlebnis, Ruisdael ein Gefühlserlebnis. Aber trotz dieser Gegensätzlichkeit hat man nicht das Recht, dem einen Bilde auf Kosten des andren die schönere Malerei nachzurühmen. Ebensowenig wie im nächsten Saale bei den als Pendants hängenden Stilleben von Giovanni Battista Weeninx und Pieter Claesz. Der Römling *Weeninx* gibt ein stark dekorativ stilisiertes Stück Malerei und holt aus seinem Geflügelstilleben die kostbarste Ele-

ganz der Farbe heraus, deren das Motiv fähig war, *Pieter Claeß*, einfacher und bescheidener, stimmt die trockensten und nüchternsten Dinge des Alltags zu einer ruhigen, wie selbstverständlich wirkenden Harmonie. Hat man diesen Gegensatz der Richtungen innerhalb der holländischen Kunst einmal aufgefaßt, so wird man ihn gern durchführen



GERARD TERBORCH: DIE TRICTRACSPIELER

wollen durch die verschiedensten Gebiete, und ein Vergleich zwischen dem schönen, nüchternen Frühbild von *van Goijens* „Dorflandschaft" und der goldig tonschönen „Schafschur" von *Berchem* gibt manche Aufschlüsse über die Probleme. Aber man darf dieses Vergleichen nicht zu weit treiben, weil diese Klassifizierung die Persönlichkeiten vergewaltigen würde. Ein Werk wie Jan van Goijens „Flußlandschaft", leuchtend in Silber und Gold und dabei frisch,

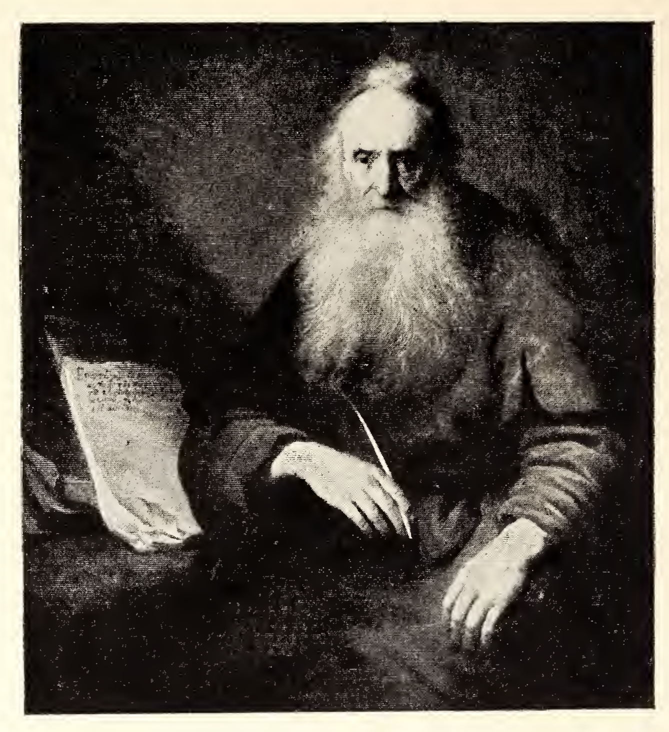
wie nur irgend ein zeitloses Anschauungserlebnis, steht über allen Theorien und Klassifizierungen. Man gibt sich dem dramatischen Schauspiel der Wolken hin und fühlt den Wind, der vom Meere kommt. Überall in diesem reifen Meisterwerk (das Bild stammt aus dem Jahre 1655, ein Jahr vor dem Tode des Künstlers) ist lebendigste Bewegung, in den Elementen und der Atmosphäre, an den Ufern, in



JAN VAN GOIJEN: FLUSSLANDSCHAFT

den Bäumen, auf dem Wasser, auf den Fischerbooten, in den strahlenden Lichtern und den durchsichtigen Schatten. —

Man könnte, wollte man den Gegensatz zwischen Stilisierung und Realismus durchführen, auch behaupten, der kleine „Greisenkopf" von *Rembrandt* sei ein dekorativ auf Goldton stilisiertes Werk und der große „Paulus" gehöre seiner realistischen frühen Manier an. Damit aber wäre man schon



REMBRANDT: PAULUS

bei der Vergewaltigung angelangt. Denn der „Greisenkopf“ ist nicht, wie man früher meinte, eine eigenhändige Arbeit Rembrandts, sondern das Werk eines Nachahmers oder Schülers. Trotz der unleugbaren dekorativen Qualitäten, die durch die jetzige Nachbarschaft der bunten, bewegten und spitzen Genrebilder von *Dusart* und *Gillis Mostaert* noch besonders gehoben werden, ist es für den Meister nicht gut genug: Die innere Konstruktion des Körpers und des Kopfes, die bei Rembrandt immer, auch in den flüchtigsten

Skizzen, mit suggestiver Kraft wirkt, fehlt, die einzelnen Teile hängen innerlich nicht zusammen. Mag das Bild durch seine Goldtonqualitäten zunächst bestechender sein als der große, etwas kühle Paulus, der Dürers Altar gegenüberhängt, nur in diesem Frühbild haben wir die Kunst des Meisters vor uns. Das Werk stammt aus Rembrandts erster Zeit, es ist um 1629/30 gemalt. Und man versteht vor solchen Leistungen, daß der junge Rembrandt, als er dann nach Amsterdam kam, alle Herzen eroberte. Dergleichen seelische Tiefe kannte man nicht. Dieses tiefe Versunkensein des Apostels, dessen Blick nach innen gerichtet ist, dessen Auge für die Außenwelt wie erloschen scheint, mußte allen Realitäten gegenüber wie eine Vision wirken, eine Vision, gewoben aus unfaßbaren Mischungen von geheimnisvollen Farben, Lichtern und Schatten, eine Vision, in der die Dinge ihrer Stofflichkeit, ihrer irdisch schweren Stofflichkeit, entkleidet sind. Hier kündigt sich der große Meister an, und wenn wir heute, die wir den ganz reifen und späten Rembrandt kennen, in Einzelheiten des Bildes vielleicht noch hie und da eine gewisse Befangenheit spüren — das Große und Unsterbliche, das der Name „Rembrandt“ bedeutet, ist da und wirkt als ein Lebendiges. —

Beim Verlassen der Abteilung alter Meister machen wir in dem mittleren Oberlichtsaal Halt vor *Pieter Lastmanns* „Constantinsschlacht“ und stellen vor diesem Werk von Rembrandts Lehrer fest, daß Rembrandt bei ihm nur Äußerlichkeiten lernen konnte. Im nächsten Saal freuen wir uns vor *Snyders* großem „Küchenstilleben“ und besonders vor *Hondecoeters* „Geflügelhof“ noch einmal an der alten niederländischen Malkultur, die noch in den stupenden Leistungen des Akademiedirektors *Gerard von Lairesse* unverwüstlich erscheint, und ohne die letzten Endes ein so pracht-

volles Werk wie des vlämisch geschulten Franzosen *Largillière* „Familienbild" nicht möglich wäre. Dieser gute Malergeist, der hier noch im achtzehnten Jahrhundert im höfischen Frankreich sich durchsetzte, blieb auch im neunzehnten Jahrhundert lebendig und ist dem Geiste unsrer Größten, dem Wesen nach, verwandt. Diese künstlerische Ehrlichkeit, die das Geheimnis alles Großen in der Malerei war, ist das Prinzip, dem die Arbeit der Bremer Kunsthalle gewidmet sein soll.



NICOLAS DE LARGILLIÈRE: FAMILIENBILD



REMBRANDT: ZEICHNUNG

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN KÜNSTLERNAMEN

Die *Kursiv*-Zahlen sind die Seitenzahlen

Druck von E. Haberland in Leipzig



MAX SLEVOGT; ZEICHNUNG





